ONZE KUNST

DEEL IX

1906

TWEEDE HALFJAAR

ONZE KUNST

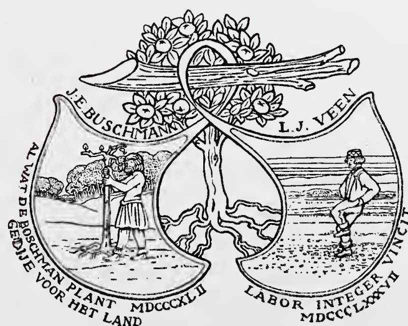
DEEL X

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

DEEL X

VIJFDE JAARGANG
TWEEDE HALFJAAR
(JULI-DECEMBER 1906)



J.-E. BUSCHMANN
ANTWERPEN

L. J. VEEN
AMSTERDAM

Phot. Hanfstaengl

REMBRANDT : LANDSCHAP MET DE RUÏNE OP DEN BERG.

(Kgl. Gemälde-Galerie, Cassel).



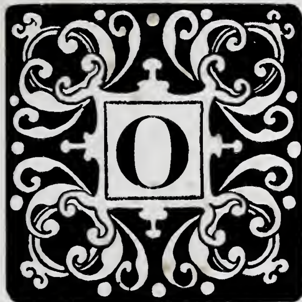


REMBRANDTIANA

IV

REMBRANDT IN HET MUSEUM TE CASSEL *(Slot)*

AAN AUGUST ALLEBÉ.



NDER de zonderlinge kunstvrienden, die ik op verschillende wegen ontmoet heb, was een man, die zich verbeeldde, Rembrandt's raadsel gevonden te hebben. Het wonder, zeide hij, lag in het uitstralingsvermogen van zijn schilderijen, dat nooit iemand nabij gekomen was. Hij intusschen had het geheim er van ontdekt. Rembrandt zou gewerkt hebben op een onderschildering van een bepaalde lijmverf, om daarover heen dan met olieverf te glaceeren. Jaren lang had mijn zonderling naar de samenstelling van die lijmverf gezocht, en de grondstoffen nagegaan welke er toe noodig konden zijn. Het wroeten in die stoffen bezorgde hem een loodvergiftiging, waardoor hij tijden aaneen niet werken kon. Weer gezond op de been zijnde, begon hij op nieuw. Hij zette zich er toe Rembrandt te kopieeren naar het door hem hervonden procédé, en ging op in verrukking over de rezultaten, die anderen toch maar pover vonden. Ik weet niet wat er verder van den hardnekkigen dwaas geworden is, maar de arme Don Quichot behoorde tot de soort van lieden, die ook gelooven dat Rembrandt technische geheimen had bij het etsen, en die niet begrijpen kunnen, hoe techniek en idée onscheidbaar zijn, en dat er, niet op pozitieve maar op geestelijke wijze, in elk genie een toovenaar steekt.

In het *Dal met de ruïne op den berg* vindt men een sprekend voorbeeld van het onnaspeurlijke der werking van Rembrandt's kunst. Niet de nawijsbare kleuren noch ook de zakelijke voorstelling verklaren de schoone spanning van het rytmiesch zoo weldoende schilderij.

Schuins door den warmgekleurden voorgrond heen loopt een vaart, langs welke ter linke een donker gehouden, en als repoussoir werkend jaagpad gaat, waarop een ruiter in het rood, op een zwart

paard van ons weg stapt. Aan den kant zit een hengelaar tusschen het riet gedoken. Vlak daarbij wordt het water op den voorgrond door twee zwanen verlevendigd.

Tegen den overkant ligt een bark met neergehaalde mast en twee mannen er in. Iets verderop schijnt een smal water door een sluis heen in de vaart te storten; het walletje pakt daar een hel-okeren lichtschamp, die het sterkste akcent uitmaakt in deze saamgestelde, maar van toon toch aaneengehouden voorgrond. Meer naar bezijden, aan den rechter onder-hoek rijst, in een fosforesceerend halflicht, een ietwat kaduke houten molen, omgeven door een lager huizengroepje, dat naar achter in zwaar geboomte verscholen gaat.

Naar links reikt zulk een boomgroep tot waar, bij weer wat gebouwtjes aansluitend, een hooge steenen boogbrug over de vaart leidt. Dieper in loopt een donkerder beschaduwde vertakking van dat geboomte naar het vredige middenplan van het schilderij. Daarachter, half verhuld, weer roodgedakte huisjes met aanduiding van een watermolenrad. En van dit plan uit stijgt men rechts over een soort van aquedukt naar een heuvel, waarop de schoongelijnde ruïnen van een tempelstad, als edelsteenen die smeulen in het late licht, hoog tegen den deinzend ivoren hemel liggen geschaard. Naar rechts verheft zich die heuvel tot een rotsige, het tafereel donker afsluitende bergrug, waarboven een sombere onweersveeg wegtrekt, en links blijft even het uitzicht open in het wazig groengrijs sluimerend verschiet.

In het vale val-licht, op een bleekrood behang, onder een Rubensachtig-kleurweligen Van Dyck, tusschen de prentige bontheid van een kurieuzen Teniers en een overigens fraaien Ostade gehangen, en omsloten door een taai-zware lijst, komt de tonaliteit van dit schilderij, die veel bescheidener is dan die van Rembrandt's kostelijk *Winterlandschapje* in deze zelfde galerij, niet dadelijk tot haar recht. Maar verdiept men er zich in, dan wordt het een verrassing, wat die eenvoudige scala een rijkdom biedt. Ook bij dien grooten zielsdoordringer dien de nieuwere Nederlandsche schilderkunst voortbracht, kennen wij een voorbeeld van dat vlieden van alle open kleur, om daardoor in den totaaltoon slechts een zuiverder uitdrukkingsmiddel voor weidsche vizioenen te vinden. Het is enkel een ander instrument, dat de schilder aldus bespeelt, maar voor dezen Rembrandt staande vraagt men : is het er een van minder machtigen klank ?

Of geven niet die oneindige schakeeringen van smeuïg donker en diep goudbrons, en bruinoker, en teedere bisters, en zacht gloeiende grijzen, en rosse sepia, door uitgebleekt lapis lazuli, en warmrood en olijfgroen slechts even gerehausseerd, en van roostende ambers àl doorstoofd, te zaam een rijkdom en een diepte, waar wijder kleuropzet te vaak voor zwichten moet !

Phot. Hanfstaengl

REMBRANDT : DE SCHILDWACHT, (1655).

(Kgl. Gemälde-Galerie, Cassel).



Heel het koloriet bestaat ten slotte niet anders, dan uit dat wel bijeenvoegen van bevriende verwen, waarvan Hoogstraeten spreekt, maar in dat gedempte, ingehoudene, dat gesmoorde en gekoesterde, ligt een muzikaal bijeenvleien tot zoo machtige akkoorden, als men bij de schilders van de ontbonden kleur nauwelijks zal aantreffen.

Men heeft er zich dikwijls over verbaasd, dat de man, dien men zich in zijn portretten en in zijn bijbelsche voorstellingen, op een krasse realiteit ziet bazeeren, in zijn geschilderde landschappen niet de werkelijkheid weergeeft, gelijk die ons voor oogen verschijnt. Maar of al zulk een landschap gedeeltelijk op konventie schijnt te berusten, wat doet dat er toe, wanneer die konventie zulk een machtigen levensadem kreeg, wanneer zij tegelijk zoo dreunende van kracht en toch zoo teer, zoo zacht, zoo smeltend kon spreken. Trouwens, met welk recht wordt hier van konventie gewaagd, enkel omdat Rembrandt de lokaalkleuren doet wegsmelten in den muzikalen totaal-toon, omdat hij rotsachtige bergen, ruïnes en cypressen in zijn achtergrond saambrengt met de vaart, de brug, den windmolen van zijn vóórplan, — omdat hij in één tafereel geeft, wat hij noch wij ooit bijeen hebben aanschouwd? Maar hij smeedt het uit elkander liggende aaneen in een zwaar-drachtigen droom, zooals hij altoos het leven van hèr en dèr, van gisteren en van morgen, wist op te voeren tot dieper duiding van wijdgewiekte rytmen. Die bergen waren slechts de duinen van zijn jeugdomgeving, solemneeler uitgebouwd, en hun silhouet is ten slotte voor niets anders aangebracht, dan om er zijn hemel vreemd-luisterrijker door te maken. Huiverend geboomte, chaotiesche wouden, stortende stroomen, spokende ruïnes, lokkend azuur en klagende wolkensluiers zijn er in zulke schilderijen niet om zichzelf, maar hun stemmen schijnen in Rembrandt's stoute natuurherscheppingen op te schreien, saam te ruischen, op te zwellen tot één prachtig, hartstochtelijken orgeltoon.

De vraag is, of niet juist die geschilderde landschappen den sleutel bieden, tot het begrijpen van veel in Rembrandt's geestelijk werkproces, en of hij ook niet elders altoos meer in dieper zin wáár, dan in enger zin werkelijk is geweest : of wij in Rembrandt niet veeleer een ziener dan een aanschouwer hebben te begroeten.

Zijn, een zaal verder, de wonderlijke architektuur-arabesken achter zijn portret van *Jan Krul*, of is in diezelfde zaal de veel symfonischer hal, achter den oneindig mooier *Uitgaanden heer in zwarte zijde*, aan de waargenomen werkelijkheid ontleend?

Was de sfeer van ontroering, waarin wij hem reeds heel vroeg zijn werk zagen dompelen, onmiddellijk aanschouwd of van dichterlijke geboorte?

Bood de *Saskia als bruid* niet veel meer een sprookjesachtige apoteoze dan een portret?

REMBRANDT-IANA

Is niet heel het misverstand, dat de *Nachtwacht* altoos en altoos weder heeft gewekt, vooral daarin te zoeken, dat men er de konkrete afbeelding van een werkelijke handeling, in plaats van een «versierlijk» vizioen in heeft willen zien?

Konden wij in de *Houthakkersfamilie*, met heel haar teedere gevoelsduiding, iets anders dan de zoet-nijpende veraanschouwelijking van een symfoniesch droombeeld vinden?

Wat heeft die levensmoede *Wachter*, die daar onder een zwaar harnas gebukt, en met zwaarder last van gedachten boven zijn vermoeide brauwen, zoo weinig soldatesk op een onwaarschijnlijke speer staat te leunen, wat heeft die raadselachtig pozeerende figuur, die toch zooveel menschelijk wee vertolkt, eigenlijk met de direkt kenbare realiteit te maken?

Omdat Rembrandt de natuur wist te doordringen als geen ander, zou hij, de synthetikus bij uitnemendheid, zich bloot aan hare aspekten hebben moeten houden?

Heeft hij niet het pralende van den zonneschijn aan het stemmende van de schemering gehuwd, traditie en ketterij harmoniesch vermengd, de grootste gedurfdheden in een schuchter waas van mijmerij gedompeld, de kracht van den adelaar aan de zachtheid van zwanedons weten te paren?

Het komt alles dààrop neer, dat het hem nimmer te doen was om de textueele weergave van een stuk werkelijke natuur, en in landschappen als dit *Dal* en als de beroemde *Molen* bij Lord Lansdowne, geldt het bovenal het melodiesch nadaveren van den bewogen dag in het scheidenslied van den rustverbeidenden avond, dat hij onvergelijkelijk verheerlijkt heeft.

Zooals dit *Dal met de ruïne* tot des meesters schoonste landschappen behoort, zoo mag men het portret van *Nicolaes Bruyningh* tot zijn allermooiste portretten rekenen.

Vreemd, maar er zijn groote trekken van overeenkomst tusschen den man van dit portret en een bekende beeltenis van Rembrandt's hand, die toch bepaald een ander heet voor te stellen.

Onder Rembrandt's etswerk vindt men namelijk een portret van een hooggeschouderden jongen man, vlak van voren genomen, die met een breedgeranden hoed op, de armen in een mantel gewikkeld, ons droomerig zit aan te turen. Deze prent, als stuk werk mede het volkomenste portret dat hij etste, geldt van ouds als de beeltenis van den uitgever Clement de Jonghe. Welnu, laat die man den hoed van het hoofd nemen, zoodat zijn wenkbrauwbogen licht komen te pakken, en zijn oogen niet door een vreemd opslaand reflexlicht, een zoo onrustige uitdrukking krijgen, laat hem in denzelfden stoel overzij en een weinig



REMBRANDT : Clement de Jonghe.
(Ets, eerste staat).

voorover doen leunen, en laat hem met die zelfde dwalende, ietwat gezwollen spleet-oogen, in plaats van ons schuchter aan te zien, mijmerend langs ons heen de ruimte in staren. Gij zult dan ontwaren, dat een zelfde rechte platte neus van de ets, op het schilderij gelijke breede neusvleugels houdt, dat dezelfde gebolde jukbeen-partijen zich van onderen juist zoo naar diepingedrukte mondhoeken blijven plooien, dat een fijne dunne knevel nog evenzoo boven een zware onderlip krult, en dat bij die kanteling van den kop, de spitsche kin opzij denzelfden fijnen trek schuins naar boven blijft vertoonen, dien nerveuzen trek, dien men bijna de signatuur van dit zachte gelaat zou kunnen noemen. Wilt ge verder gelijkenis, houd dan den afdruk van den Clement de Jonghe in den spiegel, zoodat ge de teekening ziet, gelijk Rembrandt haar op de koperen plaat heeft gebracht. Merk dan op, dat de Jonghe's linkeroog



REMBRANDT : Kop van Clement de Jonghe, op oorspr. grootte, als spiegelbeeld genomen.

opvallend veel dichter tegen den neuswortel aangeteekend is dan het rechter, waarvan de oogappel buitendien wat meer naar buiten trekt, en beken, dat bij Bruyningh zich precies dezelfde afwijkingen even sterk voordoen. Kontroleer verder het maaksel en de hoogte van den stoel, in verband met de wijze van er in te zitten, den mantel die op ets en schilderij op gelijke wijze omgeslagen is, en waaraan men op beiden dienzelfden versierden omslag vindt... Men kan tegenwerpen, dat op het schilderij de uitdrukking milder, diepzinniger, schooner is, dan op de ets. Ik zal het niet ontkennen, maar ik zou willen vragen of juist hetzelfde verschil zich niet voordoet tusschen de ets naar Arnoldus Tholinx en het omtrent terzelfder tijd geschilderd portret van dien dokter, en ik zou er bovendien op kunnen wijzen, dat met de etsnaald een kop zich wel zeer scherp en subtiel laat typeeren, maar dat de teerder droomerij van een aangezicht zich met het abrupte sterkwater moeielijk in fijner nuancen laat bepalen. Leveren niet Rembrandt's gezamenlijke geëtste portretten er een bewijs toe, hoe hij er door vele staten heen, dikwijls toch maar moeielijk in slaagde, dat wondere geheim, dat hem in menschengezichten bij uitnemendheid boeide, naar eigen bevrediging in het koper uit te diepen?

Zoo laat zich dan ook denken dat, nadat hij Tholinx geëtst had, Rembrandt, onvoldaan gebleven, juist daardoor er toe kwam dien dokter te schilderen, — zoo ook dat hij, door de botheid die Anslo's kop op de prent van 1641 gehouden had, werd verlokt, dat gelaat nog in hetzelfde jaar breeder en dieper in olieverf uit te kneden. Zoo is ongetwijfeld het geëtste portret van Ephraïm Bonus niet naar het schilderijtje gemaakt, maar ontstond de beeltenis in verf met haar nog fijner zweming van wondere urbaniteit, nàdat hij die uitdrukking in de verder meer opgetuigde ets toch niet zóó had kunnen benaderen. En zoo zou het in de lijn van Rembrandt's werken niet ondenkbaar zijn, wanneer zelfs de in onze oogen perfekte ets van Clement de Jonghe, (nadat Rembrandt er, na den misschien allermooisten eersten staat, nog weer heel wat aan geploeterd had) den kunstenaar toch tot verder wroeten in dien geheimzinnigen kop had geprikkeld. De ets is van 1651. In den Bruyningh van 1652 (want men kan het jaartal toch

Phot. Hanfstaengl.

REMBRANDT: PORTRET VAN NICOLAES BRUYNINGH (1652)
(Kgl. Gemälde-Galerie, Cassel).



moeielijk anders lezen) zou men dienzelfden kop dan, met nog grootscher geheimzinnigheid, in schilderij verheerlijkt mogen zien.

Maar dan zouden Clement de Jonghe en Nicolaas Bruyningh een en dezelfde persoon moeten zijn! Stelt het Casselsche schilderij wel werkelijk den onbekenden Bruyningh voor? De stamboom schijnt inderdaad tamelijk onwraakbaar. Het schilderij komt uit de kollektie van Valerius Röver te Delft, en deze zelf boekte over zijn aanwinst :

1728, het portret van Nicolaas Bruining, in een stoel zittende A° 1652, door Rembrandt geschildert. Dit stuk is mij gegeven door nigte de Wed. Jan Graswinkel en daar voor een present gegeven bedragende *f* 100.—.

Aangezien nu deze Wed. Jan Graswinkel de weduwe was van den kleinzoon van Bruyningh's eigen zuster, (1) moet men wel aannemen, dat de notitie van Röver niet foutief kan zijn geweest, en men in den voorgestelden inderdaad Nicolaes Thomasz. Bruyningh en niemand anders heeft te zien.

Stelt dan de beroemde ets wel werkelijk Clement de Jonghe voor? Hier zou men nog eer redenen tot twijfel voor kunnen vinden. Ten eerste lijkt de afgebeelde een vrij jonge man, wat niet best klopt met den vermoedelijken leeftijd van iemand, die reeds twintig jaar vroeger een prent naar Rembrandt kon uitgeven. En uit andere portretten weten wij, dat Rembrandt's modellen inderdaad meestal veel jonger en niet ouder waren dan zij er op hun beeltenis uitzagen.

Ten tweede is het kurieus, dat het bedrijf van den prent-handelaar op de ets niet is aangeduid, terwijl Rembrandt toch in andere geëtste portretten, zooals bij van der Linden, Sylvius, Anslo, Francen, Lutma, Asselijn, Bonus, Uytenbogaert, Coppenol, Tholinx, Six, het vak of de liefhebberij van den afgebeelden, tot zelfs wel eens op het illustratieve af, deed uitkomen, en juist de prentenliefde toch al een heel gereede aanleiding tot iets van een attribuut of bezigheid gaf.

En ten derde lijkt het opvallend, dat in de lijst van de drie-en-zeventig prenten door Rembrandt, die in den boedel van Clement de Jonghe voorkwamen, het portret van den man zelf niet genoemd wordt. Zou hij niet, eer dan een ander, afdrukken van zijn eigen portret hebben bezeten?

Tegenover deze bezwaren staat echter het feit, dat de bedoelde ets al in de vroegste achttiend-eeuwsche catalogi het portret van de Jonghe genoemd wordt. En in elk geval komen wij met deze ikonografische onderzoekingen niet veel verder tot hetgeen ons vooral belang inboezemt : wat voor een werkelijk mensch er achter die raadselachtige verschijning van het Casselsche schilderij mag hebben gestoken.

(1) Mededeelingen van E. W. Moes.

Om de intieme opvatting zou men het stuk eer voor de beeltenis van een vertrouwden vriend houden, terwijl omtrent Nicolaes Bruyningh niets van eenige nauwer relatie tot den kunstenaar gebleken is.

En toch, hoe weinig als een wel-opgemaakt opdrachtportret schilderde Rembrandt deze sfinx. Hoezeer uit een golf van bezieling, hoe onomwonden, hoe recht op den man af. De kop is in een rosse onderschildering, zonder veel zoeken, als bij een gezicht dat men door en door kent, uit weinige volle, grijs-groene en geokerd-lichte, breed-streelende streken, met volkomen beheerschte drift, in een dunne vloeiende pate, op den tast af, zonder nawijsbare methode, nagenoeg al prima geschilderd. Enkel de vette likken licht van de opgewipte kraag zetten nog wat gloed bij aan het tamelijk monochrome gelaat. Van nader vastzetten, aanvulsels of repentirs bespeurt men niets. Er schijnt geen koeler kontrole door de breede teekening. Enkel sobere vegen, lenige penceelwippen en delikate duwsels. Het lager en meer dwarsuit kijken van het rechteroog is niet geprecizeerd. Het linker, dat wel wat al te dicht tegen den neus zal staan, hield boven het ooglid een te zwaren lik van de kwast. De neus is weinig doorgemodeleerd. Zijn linker wang bleef opmerkelijk leeg. En de heele figuur is als een sonoor akkompagnement van brons-doorgloeide zwarten bij dien bijna-grisaille-kop aangestreken.

Doch mochten wij zonder voorbehoud aan de objektieve werkelijkheid van dit konterfeitsel gelooven, dan zou deze Nicolaes Bruyningh een waarlijk sublieme mijmerkop zijn geweest, een dolende ridder naar den geest, een zachtmoedig verbijsterde slaapwandelaar, een verteederde alchimist, een geestenziener, met iets in zijn blik als van iemand, die daar ginds, ver voor zich uit, een geheimzinnige beek hoort ruischen, en de bron wil speuren waar die beek uit vliet, en die wel vermoedt, dat die ruischende bron, de bron des levens zelve is.

Sterker adem in elk geval is er nooit van soberder schilderij uitgegaan, en het lijkt de vraag, of er achter Mona Lisa's glimlach dieper leven broeit, dan achter de, tusschen die weeke twijfeltrekken wonder gewelfde, lippen van dezen zachten raadselmond.

Er is in het Casselsche Museum nog maar één schilderij van Rembrandt, dat *na* den Bruyningh tot bizondere beschouwing verlokt. Het is waar, het *Zelfportret* van 1654 met zijn stil-viktorieuze, bijna vriendelijke uitdrukking is van een prachtig zware, ingezogen kracht. Maar het kan niet als geheel intakt gelden en men vindt er onder de rij beeltenissen, die de schilder in deze jaren van zichzelf heeft geschilderd, toch verscheidene, die van nog grooter beteekenis zijn.

Van den *Wachter* gewaagde ik reeds. Ware het denkbaar, dat Rembrandt Shakespeare had gelezen, men zou bij gestalten als deze,

Phot. Hanfstaengl.

REMBRANDT: ZELFPORTRET VAN 1654.

(Kgl. Gemälde-Galerie, Cassel).



en bij dien in raadselige gepeinzen verzonken *Jongen man in het harnas* (Glasgow), die ons aandoet gelijk de door een kostelijken tooverspiegel opgeroepen fata morgana van een kleurdoordrenkten weedoms-droom, en bij den als uit een roes van sonore en ranke schoonheidslust geboren *Poolschen ruiter* (bij Graaf Tarnowski), dien trotschen jongen man, die op het koninklijk paard zoo viktorieus de wereld inrijdt, aan schoone parafrazen op King Macbeth en Hamlet en Henry IV willen denken.

Het portret van den zoogenaamden architekt, en waarin Bode een Apostel *Bartholomeus* vermoedt, ga ik stilzwijgend voorbij. Ik zou eer in de richting van Maes of Fabritius den maker willen zoeken van dit als kleurtoon fraaie, als uitdrukking zwakke schilderij.

En de twee kleine oudemanskoppen zijn mooie dingetjes, waar de privaatliefhebber gelukkig meê zou zijn, doch waar men zich niet bij bepaalt, wanneer men in de buurt komt van het machtigste van Rembrandt's schilderijen uit deze keurkollektie : het laatst gedateerde (1656) zijner hier aanwezige werken, het groote stuk van *Jacobs zegen*.

De dagen heugen mij — voor alles staat een leeftijd — toen dit schilderij mij bevreemdde, mij op een afstand hield, mij bijna verschrikte. Het tien jaar vroegere stuk van de *Houthakkers familie* met zijn teederder vleiïng van heimelijke mijmerij trok mij meer aan. Nu is het anders. Veertien dagen achtereen heb ik elken morgen mijne opwachting bij den Jacob gemaakt, en nooit zal ik den ban vergeten waaronder het ruige schilderij mij heeft gehouden. Leeken meenen dat het wild op het doek gesmeerd is. Zij begrijpen niet wat zij zien. Zij bevroeden niet dat, zooals Rembrandt zelf zeide, « een stuk voldaan is als de meester zijn voornemen daar in bereikt heeft » maar dat zijn bedoeling in zulk een schilderij een ongekend hooge was. Er lillen lichten in, er ritselen rijkheden door sober-grootsche saamvattingen, er druipen wondere malschheden en er scheren geweldige schampen doorheen : zóó, als de glans van doffe dierenvachten wanneer men er edelsteenen doorheen wentelt, is enkel de allerrijpst volstreden peinture. Laat de doorploeterde kop van den aartsvader met himphampen gerezumeerd zijn, laten de handen, die Rembrandt anders zoo subtiel van uitdrukking kon doen zijn, met snelle klodders staan aangeveegd, laten de gezichten der kinderen weinig uitgevoerd zijn en te dicht in Jacob's lendenen dringen, laat het onverklaarbaar schijnen, waar Jacob's linkerbeen blijft en hoe de stand is van het bed, — een schilderij als dit luistert naar geen makke rede of redeneering; maar het is zwaar vervuld met een adem van oud-testamentische grootheid en de dracht van het gebeuren is enorm.

Zooals Jacob zelf eenmaal worstelde met Gods Engel, zoo heeft de schilder hier furieus en vertwijfeld geworsteld met zijn stof, en er moet bij het scheppen van dit werk, dat saamgewrocht schijnt met

grootscher werktuig dan de schilderskwast, iets in hem hebben geroepen van het heerlijke : « Ik zal u niet laten gaan tenzij dat gij mij zegent ».

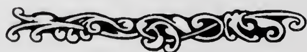
Jacob heeft zich met een hevige krachtinspanning in zijn bed opgericht, steunend op zijn linkerelleboog dien men niet ziet. De groote lichtpartij van zijn met schaapswol bekleeden schouder, de vossenvacht die hem over den rug hangt en het witte kussen achter hem, zijn van een schuimende rijpheid. Uit de diepe donkere gaten van zijn grootsch uitgehouwen, schier Assyrischen kop dreunt de duistere macht van den begenadigden patriarch, die nog barscher uitkomt naast de milder doorwoelde blondheid van Jozef's meer hoofsch en kosmopolitiesch menschenkenners-gelaat, dat Rembrandt al schilderend (de repentirs zijn zichtbaar) dichter naar den kop van zijn vader heeft toegevleid. Het is deze Jozef, die niets van dat « quaet in sijne oogen » heeft, waarvan de bijbeltekst spreekt, die den ouden man bij zijn zegening zacht willende leiden, hem terwijl in den rug stut. Zijn deemoedige uitdrukking is overheerlijk. Wanneer Nicolaes Bruyningh niet een vreemde opdrachtgever maar een vriend van Rembrandt is geweest, dan heeft hij dien nobelen peinzer ook voor den kennelijk naar de natuur geschilderden Jozef laten pozeeren.

Wonder, wonder, is de gestalte van Asnath, die pikturaal niet bij die licht-doorgloorde groep is aangesloten, er zelfs door een zware slagschaduw van gescheiden werd. Niet ten onrechte is opgemerkt, dat de exotische figuur aan een der tien bekende koperen zoogenaamde Graven-beeldjes van Jacques de Gérines ontleend moet zijn. Maar hoezeer vergeestelijkt werd dan het motief van het prachtige poppetje ! De handen voor den schoot gevouwen, den afzonderlijk verlichten kop zacht gebukt, staat zij daar in plechtig denken verzonken, met haar diepe donkere oogen voor zich uit te zien, langs haar kinderen heen, in de ijle verte, als in de toekomst van latere geslachten.

Maar die vreemde Sibylle-achtige blik van Asnath is de blik van Rembrandt's kunst zelve, die dieper en verder schouwt dan onze arme, door schijn begoochelde menschenoogen, — die elk ding in de ruimte, en elke handeling, elke « lijding des gemoeds » als een schakel van het een-en-ondeelbare laat zien, — die in het heden het gisteren en het morgen doet voelen, — die in het eminent zichtbare het onzienlijke, in het scherp geduide het bovenzinnelijke vertolkt, — die achter al het vlijmend en flitsend gebeuren der durend bewegende werkelijkheid, met haar pijnen en haar lusten, haar luister en haar duister, den staegen stroom van het ontzachlijke, duister eeuwigdurende heeft geopenbaard.

Jan Veth.

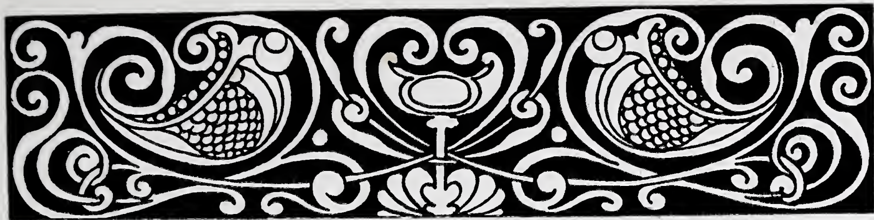
(Juni 1906).



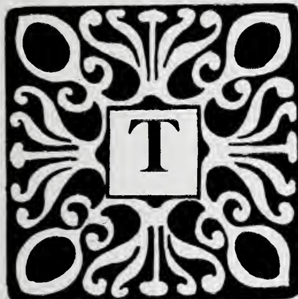
REMBRANDT : JACOBS ZEGEN (1656).

(Kgl. Gemälde-Galerie, Cassel).





W. B. THOLEN



HOLEN is te midden zijner tijdgenooten (hij wierd in Febr. 1860 geboren) een der minst ge-kende. Niet enkel wijl hij niet op de markt der luidruchtigheid leeft, niet enkel wijl hij, een schilder, de slinksche manieren niet be-zigt die (tijdelijk) op den voorgrond zetten. Hij heeft niets van den halven politikus, niets van den halven handelaar. *Hij* is — zou 'k zeggen sprekend in den trant dier tegenwoordige heeren — maar *'n schilder*. Een die eigen kleurgroepeering ziet, die een eigen lijn voelt in wat leeft en hem ontroert; een die een nieuwe nuance voegt aan de vele doorleefde, doorvoelde kleurschakeeringen der schoonheid. Hij is in sommige opzichten weinig modern : *hij photographeert niet* — en is dit niet haast een gewoon iets geworden bij de « talenten »? Hij brengt geen tijd zoek met eere-ambten zulke als zijn : commissarissen van 't consumabel, — is hij wel lid van 't bestuur der schilder-societeit : « Nos jungit amicitia » en spilt hij zijn tijd ooit op kunstbeschouwingen — zooals een doet, die (een schilder) god weet waarom niet achter zijn ezel zit en werkt, in plaats van daar te slenteren om welke mondaine redenen — alsof Holland nu zoo vol is van begaafden en het door deze onbelangrijkheden niet gemaakte werk zoo makkelijk kan missen? Tholen maakt geen handigheden uit gevoels-kwesties. Hij geeft geen geschenken aan wier landen onderliepen, en laat daarbij den prijs noemen (wat mij de mauvais goût dunkt). Hij is — hij kan het niet helpen — maar 'n schilder, iemand die schildert ten eerste en ten laatste, zoo veel hij kan en mag; naar het goede voorbeeld der gestorvenen Mauve en Gabriël en anderen.

Zoo is dan ook zijn werk. *Geschilderd*. Maar wat is dit? Is dit dat het verf is — of is *geschilderd* iets anders? Het is, dat de verf door het gevoel wordt tot een geestelijk iets. Het is, in uitgebreider zin geweten, dat zijn lijn levend is, dat iedre haal en iedre boog er van wat beduidt. Het is, dat dit schilderen en dit teekenen hoewel altijd gety-

peerd (wat waar anders zijn belangrijkheid) nooit wierd tot een doode formule, een herhaling van een als werkelijke uiting eens levend geweest zijnde voordrachtswijze — dan herhaald tot dat ze koud was als een pier.

Er zijn meer *schilders* geweest; voldoende is dus deze qualificatie nog niet. Wat onderscheidt hem van anderen? Eenvoud en zuiverheid. Maar Mauve was zuiver — maar Gabriël was zuiver. Mauve was van een bewonderens-waarde fijnheid in het eenvoudige. Maar is Tholen grof? Geenszins. Wat is anders? Mauve is boven alles fijn, Tholen's toets is zoodra hij z'n eigen Ik vond boven alles vloeiend en lenig. Gabriël was in z'n eenvoud : strak, zeer klaar uitgeduid. En Tholen vaag? — Neen — maar Gabriël was strak en van een zuivere wijking in zijn rankgebouwde landschappen — Tholen is vloeiend (en verhalend soms) in zijn werk; Gabriël geneigd tot het haast schrale — uit wensch naar puntigheid; Tholen, z'n lust, gaat tot het malsche, mollige, niet jubelende, in de kleur. Het is dikwijls, van geaardheid, wat droefgeestig. Het heeft de uitbundige licht-vallen van Willem Maris, den beesten-schilder, niet. Het is anders poëtisch. Het heeft niet de suel charme van het meeste impressionisme. Het werkt langzamer op u in — daarom vervlietender? Ik denk van niet. Het verschilt sterk van Breitner, den meest *schokkenden schilder* van tegenwoordig — liever van een tijd geleën (het dunkt mij toch dat Breitner's kunst op dit oogenblik staat, niet gaat). Tholen's werken schokken niet, *ze overreden langzaam*. Ze zijn soms (in de aquarellen verwant aan Mauve — Tholen is de schilder die persoonlijk zijnd, misschien klaarst verder gaat op den weg der Hollandsche kunst der 19e eeuw.

Mocht ge het met Is. Israëls willen vergelijken — het is bezonnener. De compositie is klaar — hoewel het gegeven soms 'n veel-voud van dingen. Mocht ge het met Toorop willen saam-nemen, dit kan niet : Toorop is een dramatische zoeker, en een snel assimileerend talent (te snel dan dat zijn gave er niet van zou lijden). En tegenover Verster die is, na-speuring gevoels-rilling binnen de grenzen, en van uitdrukking gebondener wordt meer en meer, is het, wijl soms romantischer, meer kosmisch.

Wat Tholen onderscheidt ten slotte is dat hij naarmate z'n ontroering gewekt wordt schildert wat hij vindt — niet wierd (hoeveel schuld ligt op den kunsthandel) tot een maker van een bepaald genre — zooals een bakker leverancier wordt van aller-teerste schuimpjes die hem rijk maken, en doen glimmen. — Viel dit alles hem uit de lucht? — meteoren zijn zeldzaam in de kunst (zoo ze bestaan). Begon hij met dit alles dadelijk : was hij dadelijk, vloeiend en lenig, geneigd tot het gecompliceerde niet alleen maar het beheerschend tevens; was hij dadelijk van de zeldzaam-technische kracht en schilders-gemak-



W. B. THOLEN : Slagerij.
(Eigendom van den Heer G. W. Neyershoff, Amsterdam).

lijkheid die hem (soms als een gevaar) eigen is? Plots volgroeide wondren — ik zag ze nooit; te jong is de geest dan bij te snelle vingervaardigheid — plots volgroeide wonderen, ze zijn onecht en vluchtig als smook, zoo ze zelf zich niet voortdurend verbeteren en zoo het leven ze niet fatsoeneert, als de potter.

Het eerste werk van dezen schilder toont den invloed van Gabriël (was dit niet in de Molens met den nevel en de 2 figuurtjes, (vol van gedegen schilderseigenschappen), in het landschap te Giethoorn (nr 81?) hard, blauw, en nauwkeurig-stijf.) Maar wie was ooit in zijn jonkheid zonder? Het was, dunkt me, een geluk voor Tholen dat hij niet zwaar ooit besmeurd wierd met de bruine verwen sommiger Academies — maar de klare kleur van Gabriël diepst hem drukte toen hij jong was. Uit '81 is ook het landschap met het water en de groote tonnen, dat in zijn wat starre kleurverhouding, weidsch is en hem dient als niet makkelijk middel van vergelijkende kritiek. Uit ongeveer '84 zijn kleine intieme gevallen als *Sloot* en *Boomgaard*; eigener reeds van opvatting, maar nog niet vrij van penseelvoering. Nog moeilijk. De vrijheid komt om '85. *De Sparreboom* (N° 8 van de Rotterdamsche tentoonstelling) een enkle, staand onder een grijzige lucht (eenigszins



W. B. THOLEN : Dood Beest, (1891).

groenig) was niet zonder belang in de geschiedenis van het werk daar gezien. Om '88 ontstaan de serieën der Zandschuiten, der zanderijen. Deze zijn gekenmerkt door hun zuiver liggen binnen de grenzen van het toenmalig impressionisme; hun eigenheid bestaat, in de manier waarop de schaduwen gezien worden (groote vlekken op het lichtere zand), op de eenigszins decoratieve verdeeling van het gansche in breede partijen, en in het schoon afstuiven van de lucht van de golvende lijn dier duinen. Deze gevallen zijn nog niet een eenheid uit veel en velerlei. Een eerste keer wordt dit bizonder duidelijk in de aquarel *Melkinrichting* (uit '88 ongeveer) een weergeven van een iets dat velen niet mogelijk moet geleken hebben als werk van schoonheid te maken — en dat het toch wierd. Uit '89 (±) zijn de Slagerijen — geschilderd in een stal in den Haag, oorspronklijk een kerk. Ze zijn bizonder van schoonheid. Het gele licht hangt met de volle atmosfeer tot door de open deur aan het witgekalkte huis van de overkant. Er is een spel van reflexen op den natten grond. Er is rood van de ondermuur dat van een bizondere bekoring is, een vissche (zalm) rood. En in deze slagerijen is een figuur bezig, met z'n werk. Deze zijn bij Tholen in zulke werken gezien om de actie, niet de anatomische alleen, niet enkel de spierverplaatsing en standen der botten; bovenal zijn ze waargenomen om ook door de stand de psychologie van het vak, van het bedrijf, uit te drukken, zooals een



W. B. THOLEN : Portret van Mej. C. A., (1892).

scheepstimmerman anders gehurkt zit op het half gemaakte dek van een schokker, dan een kleermaker op zijn tafel; zooals een huizeverwer anders een ladder opklimt dan de beslister matroos — zoo is altijd in het werk van Tholen juist getracht deze dingen weer te geven — en is dit een kenmerkende zijde van z'n begaafdheid : *de innerlijke appreciatie van den lichamelijken stand bij een bezigheid*. In de tijd van zijn Slagerijen is de kleur niet zoo zwaar als ze een tijd zou zijn in b. v. *Dood-beest* (het gevild wordende dier, met de nijdige menschenhommels er aan, en met het huis en alles, lucht en vogels in één zelfde stemming gehouden). Dit is omstreeks '90. Het duurt tot '92 zeer sterk, 't eindigt dan niet plotseling — maar na « Kantoor » (een intérieur met een welig spel van weerkaatsels op een tafel) wordt kleur tot *gloed* in de « gele boom » ('92), een statieus werk (geel en licht blauw en groen tot een zuivere sterkte geworden — hoewel ik het nog een iet hartstochtelijker mocht); wordt ze *kracht* in het portret van het meisje (met de gele jurk, en face, en het hooge witte licht rechts als ge er voor staat [zie reproductie]);



W. B. THOLEN: Portret van Mej. P. A., (1892).

wordt ze *fijne innigheid*, in het kindje in de rieten stoel (zie reproductie) en profil bijna, met de kam in 't haar; wordt ze *voornaamheid* in het kind met de blauwe schort over de blauwer jurk uit '93 (eveneens gereproduceerd). *Tholen is een portrettist van* deze *kinderen* geweest op meer dan gewone wijze. Een voortrefflijker schilder niet alleen dan de officieel gecôteerde beeltenis-maker wijl schoonheidsvoller, tevens een zuiverder waarnemer. Met meer innerlijk. Vol eerbiedige genegenheid voor het model. Dit is in het Portret van de moeder der Marissen (uit '89); dit is bizonder schoon in zijn serie kinderportretten. Hij was als zoodanig — als hoeveel niet — een onbekendheid. Hij karakteriseert meer dan Toorop. Ik onderga zeker de kinderlijkheid van het portretje van Elsje Lukwel van den laatsten schilder — maar de andere portretten die ik van kinderen zag door dezen — ze zijn te veel van eene formule: haar, en manier van gezichtsvleesch niet alleen, maar ze kijken mij tevens ietwat buiten het werklijk kinderlijke; steekt vrouwelijk weten niet iet-wat zijn hoofd daarin al op — en is Toorop niet het uitdrukkingsvolst juist in een anderen leeftijd als zinnelijkheid verfijnd vrouwenoogen niet meer leeg laat?

De portretten van Tholen zijn zonder de neiging naar de verfijning van het moderne zinnelijke; ze zijn daardoor eenvoudiger en — blijvend buiten het (hoe leeg dikwijls) gedoe van bepaalde vrouwen



W. B. THOLEN : Portret van Mej. D. A., (1893).

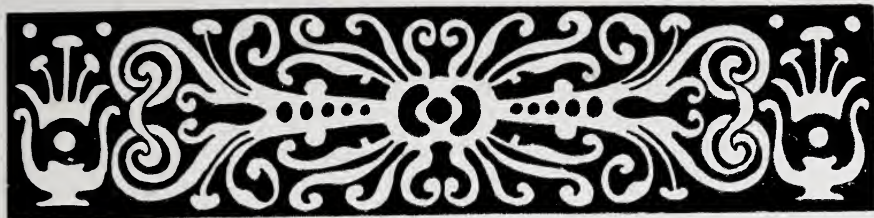
door buitenlanders rasfijner van houding en somptueuser van stand gemaakt dan door eèn Hollander — zijn ze verder van uitdrukking, beter, wijl ze geen waarnemingen van poses zijn — maar van voortdurenden, werkelijken geestestoestand. Ze zijn stiller, ze zijn zachtzinniger, diep van zin. *Het zijn karaktizeeringen.* Geen schildersvirtuositeit enkel. De klaarder *verfbehandeling* scheidt ze van de portrettisten « der nieuwe formule ». Ze treffen u verder niet door de zijde die de vrouw aanhad of door het blinkend satijn dat ze droeg — ze treffen door de gansche houding waarvan het kleed bleef als onderdeel op z'n juiste plaats. Ik beschrijf u het gele- en rose-rood werkje uit Elburg niet. De *Schuur* (uit 95) is een duidelijk bewijs van het *romantische* dat soms in Tholen's werk is. Met romantisch mocht hier bedoeld worden : een afwezigheid van scherpheid, een gedrenkt zijn met herinnering, een verband meer dan visueel van het ding en den beschouwer. Deze stal was een der schilderijen ter tentoonstelling die in zijn soort de *eerste* was. Hoewel ook in

 Kerkje met kerkhof (uit 97) en de aquarel Haven (uit 97) dit gevoel aanwezig is — een meer zich uitbreiden van het ietwat droefgeestige, Tholen's kunst zeer werklijk eigen — was deze Schuur in zijn aaneen geschilderde vloeiende vormen, bruin en groen, donker en toch niet zwaar: 'n merk-teeken op den weg. De kleur verandert dan. Om '99 wordt de gloed zoeter, of was *Biljard* niet een immer meer zijn schoonheid gevend werkje met zijn warmte van kleur en van dagtij. Om '99 wordt de kleur blanker; het bruine is gansch weg. Er komt een zeer eigen blanke grijsheid (Meerpaal); er komen de Botter op zee, de Papierfabrieken, alle in de gamme van grijs-paars geschilderd. De kleur wordt hoe langer hoe dunner opgezet, het doek is zichtbaar; op het palet wordt gemengd. Zonder ooit dikke laag geweest te zijn wordt ze in de Zeegezichten vooral zeer gering van dikte. De jaren 1904 en 1905 waren bovenal vertegenwoordigd door gezichten van de stroomen en van de zeeën. Want *Tholen is een schilder van water*, niet bij uitzondering, maar *bij voorkeur*, en hierin van een eenvoudige voortreffelijkheid. Hij is een vertrouwde met tuigage, met stand van zeilen, met gang van want en plaats van blok, zooals de vroegere Hollanders. Zijn schilderwijze schijnt een aangewezene in z'n vloeiendheid, en lenigheid. Hij ziet het water om het water; om de figuren die de stroomen er in maken. Hij beschrijft deze op overtuigende wijze. De zee is hem ten eerste water, zooals een loods; hij is zeer werklijk er in hoewel niet zonder 'n droom.

Dit is in 't kort een iet-wat over dezen schilder. Een beschouwing niet in het ijle, maar van onderzocht en gekeurd gevoel. *Tholen is een teekenaar van figuren met de hun eigen actie, ieder naar z'n aard, naar z'n vak; een fijn schilder der waterstreken; een romantisch schilder van een Schuur of van een Kermis uit Monnikendam* (1906, werk waarin hoe klaar wordt wat hem eigen is, croquer une figure) *van een oude stad; een die juist deze steden kent, en toch, hoe weinig eenzijdig, een Bouwerij schilderde: geheel, ontstaan uit nuchterst huis, nuchterste lucht, nuchterste keet; een bizonder portrettist van kinderen niet alleen; een kunstenaar met behagen om uit allerlei, uit veel, een beweeglijke eenheid te maken;* een bizonder gemak bezittend voor compositie; *een der meest gekenmerkte, en toch niet ontraditioneele schilders van nu* — en is alles goed aan hem? — neê: een schilder soms te ijvrig, daardoor niet altijd zwaar genoeg, liever duidelijk en weidsch genoeg, van ontroering; wijl zoo tot werken bereid — zich soms niet bedwingend wanneer de rèèe hand wil, maar het hart niet dreef te mat.

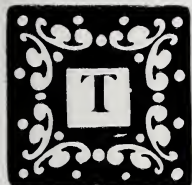
Alb. Plasschaert.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

UIT AMSTERDAM



TENTOONSTELLINGEN ~ Arti gaf het tweede gedeelte der tentoonstelling. 't Was slechts een geringe gedaanteverwisseling der zalen; de meeste werken van afdeeling I waren blijven hangen, want den inzenders, die twee werken hadden aangenomen gekregen, werd nu gelegenheid gegeven het andere te exposeeren. Onder deze was de belangrijkste verschijning het stilleven *De drie Kannetjes* van Floris Verster, dat zeker uitmuntte boven zijn stilleven met de eieren en me, door meerdere kloekheid, zelfs nog verkiesbaar leek boven de tinnen kannetjes, verleden jaar in Arti geëxposeerd. Ook Hart Nibbrig kreeg gelegenheid een andere proeve van zijn ingetogen en naarstigen arbeid te vertoonen, en ook hij kwam nu voordeeliger uit dan den eersten keer, hoe waardeerbaar dat grootere stuk dan al was. Verder viel er niet zoo veel merkwaardigs op te merken bij deze voortzetting der tentoonstelling; er was een *Kermis* van Tholen, een voor Willy Martens verrassend vlot en punctueel geschilderd damesportretje, een goede Bastert, een dichterlijk landschap van Wiggers (wat te veel opgemaakt echter, als meer bij dezen voorkomt) en nog veel meerdere werken, niet onaangenaam om te zien, als van Akkeringa, Mej. Ansingh, W. G. F. Jansen, Van Raalte, A. Roelofs, C. Kuypers, Van der Ven, de Zwart, Vreedenburgh......

~ JUBILEUM-TENTOONSTELLING VAN ST. LUCAS ~ St. Lucas hield, ter gelegenheid van haar 25jarig bestaan, een jubileum-tentoonstelling, die dus een bijzondere zou worden. Het bestuur meende dit te kunnen bereiken door den leden eene ruimere inzending dan gewoonlijk toe te staan; er was zelfs geen aantal voorgeschreven. Verondersteld werd natuurlijk, dat de leden met den keur van wat zij ooit hebben voortgebracht zouden komen aandragen, om van de werkzaamheid dezer uitgebreide vereeniging een zoo voordeelig mogelijk beeld te geven. Van dit streven nu, was de uitkomst lang niet bevredigend; werkelijk slechts enkelen hebben zich ingespannen het beste uit hun œuvre bijeen te garen, de meesten hebben het gezocht in de kwantiteit. Zoo bevatte deze tentoonstelling ruim vijfhonderd schilderijen, teekeningen en gravures, — een ontzaggelijk aantal vooral voor hem, die uit dien overvloedigen kunstvoorraad de parelen heeft op te sporen. Maar van dezen tocht komt men vrij spoedig op zijn schreden terug met al te leege handen. Een magistraal stilleven van Suze Robertson, een aquarel van Witsen, — beide werken van vroeger tijd, waren zoowat de belangrijkste verschijningen en voluit den naam waardig van kunstwerken, Ook deden eenige carricaturen van Hahn, charges op portretten van politieke grootheden, zich bijzonderlijk onderscheiden. Het werk van Suze Robertson echter vooral overheerschte geheel de omgeving. Het had die grootheid van houding, waardoor een schilderij, ongeacht den aard van het onderwerp, zijn indrukwekkende werking heeft.

Dan vangt men andermaal aan den tocht ter verkenning, en een aanmerkelijk aantal van verdienstelijke schil-

KUNST-
BERICHTEN
UIT AMSTERDAM

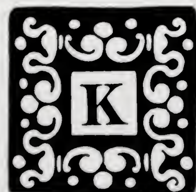
derproeven valt er te noteeren. Ook vallen er enkele aan te duiden, die uit den lijn vallen, uitingen nog niet in den staat van volkomen rijpheid, maar toch van een kunstgehalte dat opmerkenswaardig is. Als zoodanig noteerde ik het werk van Breitenstein, een schilder wiens werkwijze minder zich richt naar de gebruikelijke manieren, maar waarbij toch een deugdelijk persoonlijk streven onmiskenbaar aanwezig is, in een dieper omwoelen van den aard der kleur. Breman met zijn pointilleermethode, lijkt me reeds op de hoogte die hij bereiken kan, en ik betwijfel of zijn ingewikkelde arbeid ooit méérlevende vruchten zal afdragen. Willy Sluiter is te rekenen als een der allereersten onder de knappe werkers van St. Lucas, en meer het *vertoon* van knapheid levert het werk van Monniekendam. Van Mej. Schwartze was er een schilderij uit lang verleden tijd en daar waren brokken in, die onmiskenbaar van de aanwezigheid van schilderskwaliteiten bij deze vaardige penseelvoerster getuigen. Spoor toonde zich ongeveer de ijverigste onder de inzenders; hij heeft althans met keurenden zin uit zijn werk bijeengebracht, en vertoonde verschillende rappe en aanlokkelijke schetsen van kinderen. Voorstellingen uit naai-ateliers van Israëlitische oude vrouwenhuizen, door Mevr. de Roode-Heyermans waren pittige kleurige schilderijtjes. En verder verdienden nog verscheidene werken opmerking als van Mej. Ansingh, Van Beever, Bongers, Dooijewaard, Egmond, Heyenbrock, Knap (een studietje van 'n brug), Langeveld, Van Raalte, Mauve, Mej. Ritsema, W. Roelofs, Schiegel, Van der Ven, Wartema, Zon, Vlaanderen.

W. S.



UIT
ANTWERPEN

UIT ANTWERPEN



KONINKLIJKE MAATSCHAPPIJ TOT AANMOEDIGING DER SCHOONEKUNSTEN ❧ TENTOONSTELLING VAN WATERVERFSCHILDERINGEN, PASTELS, ETSEN, ENZ. ❧ In een groote « officieele » expositie, heet beperking gewoonlijk verbetering: beperking van het aantal of het soort der tentoongestelde werken. Het laatste was hier het geval; schilderijen in olieverf en groote beeldhouwwerken waren uitgesloten, en zoo werd dit salon dan ook in zijn geheel veel genietbaarder, dan de groote, pretentieuse « driejaarlijksche » tentoonstellingen gewoonlijk zijn.

Of er nu echter veel over te zeggen valt? Wat kan men zeggen over zoo'n eclectische, op goed geluk saamgeraapte verzameling, waarin niet de minste homogeniteit te vinden is, waar geen noemenswaardige totaalindruk van uitgaat? — Zeker was er zeer verdienstelijk, hier en daar zelfs uitstekend werk — maar daarnaast en daarboven dan weer het jammerlijkste kleuter- en boudoir-werk, waartoe waterverf of pastel een uitverkoren instrument schijnt te zijn.

Liever dan hier een zinledige reeks namen en titels te noemen, volstaan wij met een algemeene karakteristiek van deze tentoonstelling: braafjes middelmatig, niet veel beter en niet veel slechter dan wat men reeds honderdmaal zag — een goed, burgerlijk salonnetje, dat men gerust kon bezoeken zonder hoofdpijn te krijgen — en dat ons zelfs een half dozijn voortreffelijke werken te genieten gaf.

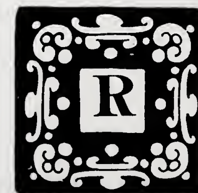
Ondankbaar ware het, om hiermee, in de gegeven omstandigheden, niet tevreden te zijn....

B.



UIT BRUSSEL

UIT BRUSSEL



RETROSPECTIEVE TENTOONSTELLING DER KON. MAATSCHAPPIJ VAN WATERVERFSCHILDERS (1856-1906) ❧ VAN 5 TOT 28 JUNI 1906 ❧ Deze tentoonstelling, in den Kunstkring te Brussel ingericht, was inderdaad hoogst belangrijk. Men heeft er dan ook het mooiste jaargetijde voor gekozen... De akwarel is een bescheiden en als het ware verfrisschend genre, passend bij de luchtige, teergroene lente...

KUNST-BERICHTEN UIT BRUSSEL

Vijftig jaren waterverfschildering — een heel verleden, een heele geschiedenis reeds van dit glijden over 't Whatman-papier ! Een gevoel van weemoed mengt zich met de bewondering bij het doorloopen van de zalen, gevuld met heldergekleurde teekeningen, en bij 't lezen der namen van hen, die al dit heerlijke hebben geschapen... Waren 't alleen maar dooden — maar er zijn ook verdwenenen, vergetenen, — droevig vooral, wanneer die vergetelheid onrechtvaardig is ! Al had deze tentoonstelling alleen maar voor gevolg van enkele voortreffelijke meesters, waarvan de naam al haast vergeten was, in eere te herstellen, dan zouden wij nog dank verschuldigd zijn aan de inrichters: Stacquet, J. van Loo, Uytterschaut, H. Cassiers, E. Hoeterick, A. Pecquereau, L. Titz, F. van Leemputten. De zeer verzorgde Catalogus, waarin men echter ongaarne enkele afbeeldingen miste, vermeldde niet minder dan twee honderd vijf en zestig nummers ! Vooraan bevat hij een belangrijk document : het verslag der oprichtingszitting der maatschappij, van 11 Juni 1856, onder het voorzitterschap van Madou. Onder de stichtende leden vinden we Clays, Fourmois, Roelofs, Lauters.

In het Kunstverbond werden de tentoongestelde werken naar tijdsorde gerangschikt. De oudste bevinden zich in de groote zaal, de jongere in de kleine, en de allernieuwste in het voorzaaltje. Enkele werken zijn op schildersezels geplaatst.

Wij willen het geheel vluchtig in oogenschouw nemen. De reeks wordt geopend door Clays, de eerlijke zeeschilder, en Charles De Groux, de schilder van armoede en ellende, met zijn *Dronkaard*, zijn goed « gemeen » getypeerde *Spelers*, en een zeer voorname sepia : het *Reliekwieschrijn*. Verder komen : de meer en meer uit de mode rakende De Keyser; de bevallige Dell'Acqua ; de stevigere Fourmois ; Paul Lauters, die men gaarne wederziet; Madou, de aangename verteller; de goede Portaels die wel erg verouderd is als « werker, » al blijft zijn gedachtenis als leermeester steeds levendig en sympathiek ; de bloemenschilder Robie ; Willem Roelofs, een der meesters van dezen eersten tijd ; Van Moer, aan wien wij de levendigste en innigst gevoelde documenten van het lieve oude Brussel verschuldigd zijn ; Van Severdonck, de wat koude schilder van ons landsleger ; Adolf Dillens, de Zeeuw ; De Haas, de dierenschilder.... en zooveel andere meer, die ik niet allen kan noemen.

Wij zijn nu reeds in 1863. Hier vinden wij Edward Huberti, den droomer met zijn blonde tonen, nog een der kleinmeesters, die men gaarne terugvindt in hun kunst van stille, halve tinten, van stemming en innigheid ; Puttaert een anderen doode, die steeds in zijn werk voortleeft, zooals blijkt uit een wonderbaren *Zonsondergang*, in het bezit van zijne weduwe ; Van der Hecht, wiens werk eveneens over tijd en mode zegeviert ; Jozef Stevens met zijn honden ; de Hollander Gabriël ; Eugène Verbroeckhoven, hier alleen met een wat verouderden *Hengst* en een *Drenkplaats bij Rome* vertegenwoordigd ; de Antwerpenaar Joseph van Lerius die destijds zeer gevierd was bij de liefhebbers van historische romans ; Alma Tadema, veel beter gedocumenteerd en veel degelijker artist ; Cluysenaar, die steeds te waardeeren blijft ; Eugeen Smits, stijlvol en stevig akwarellist.

Wij hebben nu den Fransch-Duitschen oorlog achter den rug. De beweging onzer waterverfschilders wordt intenser, er komt vernieuwing, versterking in het « vak ». Tot dit tijdstip behooren de *Vastenavond* en de *Bolspelers* (Italië), van Charles Hermans ; een *Minnezanger* van Emile Wauters, uit zijn beroemd schilderij : *de Krankzinnigheid van Hugo van der Goes*. De betreurde Eugène Verdyen, die in 1872 tot de maatschappij toetrad, hoewel zijn mooiste hier tentoongestelde werken : de *Ooievaars*, de *Terugkeer der Kudde*, de *Toovernacht*, de *Binnendringster*, de *Vastenavond*, tot zijn laatste manier behooren — waarin ook zijn meesterlijke olieverfschilderingen, die men kort na zijn dood vereenigd zag, uitgevoerd waren.

Van kapitein Hubert, die, zooals men zei, een flink penseel aan de spits van zijn sabel droeg, vond men hier enkele aardige soldatentooneelen. Verder Mellery, met een bevallige, haast floren-

tijnsche teekening en sober en eenigszins somber koloriet; men zou zeggen dat hij de ideaal mooie epheben- en maagdenlichamen alleen voor ons doet opleven, om ze met de treurnis van hun onvermijdelijken dood te verdooven! Heerlijk is de jongeling, dien hij de *Kracht* heette en tot vader van de *Teederheid* maakte.

De steeds levende Uytterschaut, een der ijverigste leden der vereeniging, blijft een typisch akwarellist, wiens techniek tot maatstaf wordt genomen; David Oyens, een afgestorvene, wiens werk steeds aangenaam en stevig blijft; de verdienstelijke Henri Stacquet met een uitstekende *Marine te Katwijk*; een overborrelende *Kermis* van Emile Hoeterickx; voorname stukjes van den vroegtijdig gestorven Camille Van Camp; historische en godsdienstige stukken van Albrecht de Vriendt, waarvan men alleen de eerlijkheid kan bewonderen; een paar Gallaits, die men zonder veel liefde begroet; werken van Constantin Meunier, steeds aangrijpend en groots van stijl...

Nog een stap voorwaarts! Emiel Claus, de onverbiddelijke luminist, ontneemt zelf aan November en aan den Herfst hun nevel, hun mysterie, hun rouw. Frans Binjé, een zeldzaam, te vroeg verdwenen talent, wordt door vier hoogst teedere impressies vertewoordigd, ware juweeltjes. Maurice Hagemans vertoont drie uitstekende akwarellen, waarvan twee op groot formaat; Louis Titz landschappen waarin een loffelijk streven naar het decoratieve bemerkbaar is; Jan Baes, flinke akwarellen naar het architecturale gericht. Verder Leo Abry, de onlangs overleden, gewetensvolle militarist, die zich in zijn *Moeder* boven de documentaire en anecdotische teekening verheft. En daar vinden wij Theodor Hannon — poëet, criticus, schilder en teekenaar — uitmuntend in ieder vak, in 't akwarelleeren even goed als in de rest; Gustave den Duyts, een *maëstro* tusschen zooveel *maëstrini*, een groote haast tusschen de kleineren, waarvan de vier werken ware wonderen zijn.

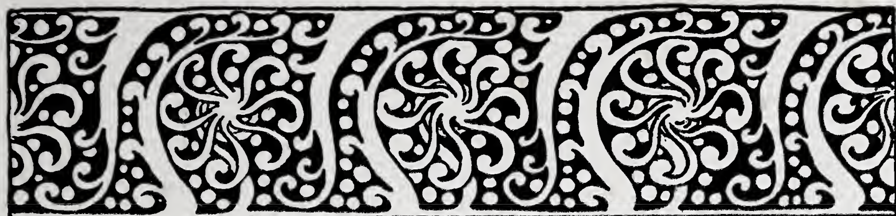
Frans van Leemputten is een der beste schilders van de Kempen; hij is tevens dichter en realist; hij ziet maar kiest tevens, hij interpreteert. Met veel genoegen hebben wij drie zijner beste stukken teruggezien, vooral zijn *Avond in de Kempen* (weemoed), een boertje op zijn kar, in profiel gezien, een prachtige, jeugdige gestalte in een uiterst sugestief landschap.

Henri Cassiers, een ander meester, een virtuoos in het genre; Fernand Khnopff, voornaam tot gezochtheid toe, dandy, literair, ontroerend maar soms een beetje duister of vreemd; stellig een artiest. Alex. Marcette is spontaner, krachtiger, dichter bij de natuur — een hoogst sympathiek talent; Jan Verhas en Isidoor Verheyden twee groote Vlamingen, de tweede vooral; Amedee Lynen, ook een Vlaming met iets bizonders, locaals, iets Brusselsch, nakomeling van Bruegel en van Maerlandt, een ware Uylenspiegel, schilderachtig en boertig; Alfred Delaunois, een ontroerde mystieker, die in zijn klooster-landschappen en -interieurs iets van die pathetische vroomheid legt, die Jacob Smits in zijn *Kempen* en vooral in zijne *Pieta* doet leven.

En ten slotte vermelden wij Mevr. Ketty Gilsoul welke drie schitterende en diepgevoelde akwarellen tentoonstelt, met een haast mannelijke factuur, met geest en vreugde uitgevoerd: *Stil intérieur*, *de Kloostertuin*, *Anemone*, — en last not least: Charlet met een uitstekende *Moeder*.

Georges Eekhoud.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

JACQUES DUBROEUCQ VON MONS VON ROBERT HEDICKE (STRASSBURG, HEITZ & MÜNDEL, 1904)



EEN merkwaardig boek over een merkwaardig man!

Eerst een woord over den man. Jacq. Dubroeucq was geboortig van Bergen in Henegouwen, waar hij tusschen 1500 en 1510 ter wereld kwam. Men weet niet bij wien hij zijn eerste onderricht ontving, wel dat hij om het te volledigen naar Rome trok en van daar in 1535 terugkeerde, geheel doordrongen van den geweldigen indruk, dien op hem de machtige scheppingen van Michel Angelo, de heerlijke gestalten uit Rafaël's werken, de bevalligheid van Sansovino, de edele eenvoud der antieken op hem gemaakt hadden. Hij trad op in de Nederlanden, als de vroegste en de verdienstelijkste verkondiger der nieuwe leer, die sedert een eeuw bloeide over de Alpen. Hij had ginder ver grootseh leeren voelen onder de grooten en voerde hier het herboren klassicismus in, dat een einde zou stellen aan het verbasterde en in knutselarij vervallen gothiek. Ziedaar, men neme het dan voor een weldaad of voor een ondienst aan onze kunst bewezen, wat een ongemeene beteekenis geeft aan het werk van Dubroeucq. Anderen kwamen na hem, die veel leerden en leenden van de Zuiderlingen, maar het geleerde omwerkten naar eigen zin en naar den smaak van hun volk. Zoo Cornelis Floris, oneindig meer gekend dan Dubroeucq, meer dan hij vervallende in het behagelijke decoratieve, minder zuidelijk, en staande aan het hoofd der Vlaamsche Renaissance, terwijl de Waal Dubroeucq geene volgelingen kweekte noch vond ten zijnent noch ten onzent.

Hij stierf in 1584. Een deel zijner werken werd vernield of verwoest nog in zijn levenstijd, de belangrijkste ervan gingen ten onder tijdens de Fransche Omwenteling en slechts een onbestemde herinnering aan zijn ongemeene verdiensten was blijven voortleven. Een paar treffende getuigenissen bewijzen echter dat in vroeger eeuwen en wel in de XVIIe zijn aandenken nog in groote eer werd gehouden. Antoon van Dyck schilderde of teekende zijn portret en liet het graveeren door Pontius met den titel : *Jacobus De Breuck Architectus Montibus in Hannonia*. Wanneer men toen van de wonderen der Beeldhouw- en Bouwkunst in het Noorden van Frankrijk en in de Walengewesten gewaagde, noemde men in de eerste plaats het portaal der hoofdkerk van Reims, den grooten beuk van die van Amiens, het hooge koor van die van Beauvais en het doksaal van die van Bergen, dit laatste het voornaamste werk van Jacques Dubroeucq :

Portail de Reims, Nesve d'Amiens
Chœur de Beauvais, Doxal de Mons.

Er is geen kunstenaar, van wien de werken zoo deerlijk een noodlot hadden, als de groote Bergenaar. Misschien waren er onder die, welke ten onzent stuk geslagen werden door den hamer van de beeldstormers in 1566, wel van hooge verdiensten en gingen er aldus meesterstukken verloren, die hun scheppers onsterfelijk moesten maken, maar dezer namen zijn ons niet bekend en hun herinnering ver-



JACQUES DUBROEUCQ : Doksaal in de St. Waudrukerk te Bergen (Henegouwen). Oorspronkelijk ontwerp. (Teekening in het Staatsarchief te Bergen).

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

dween geheel met hun gewrochten; Dubroeucq's werken gingen voor het meerendeel ten gronde; zijn naam bleef gered en zal met grooter zekerheid dan vroeger tegen het ondergaan bevrijd worden door het boek, dat zijn nieuwe levensbeschrijver aan den drager gewijd heeft.

Vooraleer van dit boek te spreken past het een kort overzicht te geven van Dubroeucq's werken in zooverre zij eenig spoor hebben nagelaten.

Het eerste en belangrijkste was het doksaal voor de St. Waudrukerk te Bergen. In de tijden van den lateren gothischen stijl placht men in onze groote kerken tusschen koor en kruisbeuk een afscheiding te bouwen met één of meer doorgangen, rijk versierd in al hare deelen, met een plaats voor het zangerenkoor boven erop. Wij kennen nog tal van die pronkjuweelen onzer oude kerken : die van Lier, die van Diksmude, van Aarschot, van Leuven. Deze alle waren natuurlijk in den stijl van den tijd. Dubroeucq kwam, teekende, bouwde en beeldhouwde voor het eerst een doksaal in Renaissance-stijl ; hij voerde dit zijn meesterwerk uit van 1536 tot 1541 en werkte aan het beeldhouwwerk tot in 1548. De versiering was rijk aan beelden, aan halfverheven beeldhouwwerk, aan decoratieve vakken. Heel dit prachtstuk werd verwoest door de Franschen in 1797 ; het gebouwde werd afgebroken, het beeldhouwwerk werd weggevoerd en verspreid. Gelukkiglijk werd een deel gered en later op verschillende plaatsen in de St. Waudrukerk weer te pas gebracht. (Afgietsels ervan vindt men in het Museum van het Jubeljaar te Brussel).

Samenhangende met dit eerste werk was het gestoelte in het hooge koor derzelfde kerk, dat naar teekeningen van Dubroeucq werd uitgevoerd en ook in 1797 geheel vernield werd. Een derde werk was het gestoelte van de kerk van St. Germain te Bergen, waarvan Dubroeucq het plan leverde. Het was



JACQUES DUBROEUCQ HET LAATSTE AVONDMAAL.

Half verheven beeldhouwwerk, voortkomende uit het doksaal der St. Waudrukerk te Bergen (Henegouwen), nu bewaard in dezelfde kerk.





gereed in 1572; het werd in 1691 door Lodewijk XIV vernietigd, daarna herbouwd en in 1797 afgebroken.

Dan volgen het Magdalena-altaar in St. Waudru, in 1797 verwoest, in de XIX[e] eeuw heropgebouwd gedeeltelijk met geredde beeldhouwwerken, maar op verkeerde wijze samengebracht; een relief, de H. Waltrudis het opbouwen harer kerk komende bezoeken; het grafmaal van bisschop Eustachius van Croy, in de hoofdkerk van St. Omaars, stuk geslagen in den tijd der Fransche Omwenteling, later hersteld, met het geredde hoofdbeeld, maar zonder een paar nevenfiguren, die verloren gegaan zijn. Een Christus aan het kruis en een barleef van O.-L.-V. bevinden zich nog in dezelfde kerk.

Dit is zoowat alles wat gekend is van Jacques Dubroeucq's beeldhouwwerken en zooals men ziet is het voor het overgroote deel in geschonden en verbrokkelden toestand tot ons gekomen.

Nog erger ging het met zijne bouwwerken. Van deze kennen wij het kasteel van Binche, dat hij bouwde voor de landvoogdes Maria van Oostenrijk. Hij begon het in 1545 en werkte eraan tot in 1554; toen kwam Hendrik II, koning van Frankrijk in Henegouwen gevallen, verwoestte de streek en verbrandde het vorstelijk slot. Men herbegon het, wel is waar, te herbouwen, maar staakte er mee in 1556, toen Maria ons land verliet. Het kasteel van Boussu, waarvan hij in 1539 het plan teekende voor graaf Jean de Hennin, onderging in 1554 hetzelfde lot als het kasteel van Binche. Hetzelfde gebeurde ook met het kasteel van Mariemont, dat hij in 1548 begonnen was voor Maria van Oostenrijk. Wij weten dat hij in 1549 naar Gent geroepen werd door keizer Karel, om aldaar in het nieuwe Spanjaardskasteel een woonverblijf voor den vorst te bouwen, maar het bleef bij het plan. Van 1553 tot 1555 werkte hij aan het ontwerp van een paleis in het hof van Brussel, maar ook dat kwam niet tot uitvoering. Nog voor Ath maakte hij het plan van een stadhuis, dat niet werd gebouwd. Enkel voor het stadje Beaumont voltrok hij een bescheiden gemeentehuis, dat in de eerste helft der verleden eeuw werd afgebroken.

Geen twijfel of in zijn gebouwen van kasteelen, paleizen en stadhuizen was Dubroeucq in onze Waalsche en Vlaamsche streken de voorlooper van de Renaissance, als invoerder van den Italiaanschen bouwtrant, evenals hij het was voor de doksalen en de gestoelten in onze kerken en voor de beeldhouwwerken, die ze versierden. In de eene zoowel als in de andere droeg hij veel bij om de omwenteling te verwezenlijken door den verloopen, wispelturig geworden gothischen stijl de plaats te doen ruimen voor den herboren regelmatigen stijl, opgerezen uit de studie van oud Rome's puinen en monumenten. Als beeldhouwer volgde hij de groote Italiaansche meesters na met hunne harmonieuse levendige-groepeering, hunne welsprekende beelderige bewegingen, hunne handelende en wandelende menschennatuur. Hij veritalianiseerde zich niet geheel. De personages, in zijne groote barleven voornamelijk, verkregen nooit den adel, de gracielijke beweging uit het Zuiden; zij bleven schraal en knokig van postuur, overdreven van uitdrukking in de wezenstrekken, met iets oudbakkens overgeërfd van de gothische stijfheid en ruwheid. Leven hebben zij genoeg, krachtig en waar leven, maar geschapen naar de persoonlijke opvatting van een geschoolden kunstenaar, meer dan naar de trouwe opmerking van de natuur. Waar men de lente in hare jeugdige ontluiking, in heel haren frisschen bloei zou verwachten vindt men nog sporen van verwelkte kunst en ouderwetsche overlevering. De figuren zijner kleine, ronde barleven, zijn minder schraal en norsch; zij bezitten aanvalligheid en bewegen zich sierlijk; men zou haast zeggen dat zij van een andere hand zijn dan de groote vierhoekige.

Ziedaar een mensch, dien wij een merkwaardigen noemden; kome nu het boek, dat wij gelijken titel geven. Wij merkten reeds op dat de meeste werken van Jacques Dubroeucq verloren gingen. Waar zij nog gedeeltelijk of verbrokkeld bestaan moesten zij samengepast en aaneengebracht worden. De geschiedenis van de verbrokkelde, de geschiedenis en de beschrijving der vernielde moesten opgebouwd worden

uit de handschriftelijke oorkonden, die er melding van maken. Deze zijn gelukkiglijk in ongemeen rijken overvloed te vinden in de archieven der St. Waudrukerk, in de Staatsarchieven van den Staat te Bergen en te Brussel en in sommige andere verzamelingen van oorkonden. Met de meeste vlijt en belezenheid heeft de schrijver die dubbele heropbouwing uit brokken kunstwerken, uit brokken geschrift voltrokken. Men beleeft een waar genot bij het zien hoe zijn bekendheid met de stof en zijn scherpzinnigheid in het hanteeren ervan er in gelukken die hergeboorte te verwezenlijken. Er ligt kunst in dit toonbeeld van zuiveren, wetenschappelijken arbeid en aantrekkelijkheid in het zien oprijzen van dit geestesgebouw.

Maar niet alleen wist de schrijver te woekeren met teksten uit archieven, kasteelen uit hunne puinen te doen oprijzen en verspreide ledematen van kunstwerken tot volledige scheppingen herop te bouwen, hij weet hunne waarde in het algemeen en de beteekenis in hunnen tijd vast te stellen en te doen uitkomen door vergelijking met werken van gelijken aard uit de eeuw van den besproken meester en uit elke andere. Grondig en zaakrijk zijn zijne uitweidingen over soortgelijke vraagpunten. Bij gelegenheid der behandeling van het kasteel van Binche, van het doksaal van Bergen, van de gestoelten in die stad door Dubroeucq opgericht wordt de lezer ingelicht over wat hier en elders de kasteelen, de doksalen, de gestoelten, de beeldhouw- en de bouwkunst toen en vroeger waren, welke hervormingen de beitelaar van Bergen er aan toebracht, wat zijn persoonlijke beteekenis en die van de Renaissance was. Zoo is tot stand gekomen een echt degelijk boek door een uitlander aan Belgische kunst gewijd, waar wij warmen dank voor verschuldigd zijn.

Het is niet het eenige werk van dien aard, dat wij van hem verwachten mogen. De heer Robert Hedicke, die zich in de kunstgeschiedenis een specialiteit blijkt gemaakt te hebben van de beoefenaars van beeldhouw- en bouwkunst, belooft ons bij het sluiten van dit boek, dat hij er ons weldra een ander zal leveren over Cornelis Floris. Wij troffen hem in Antwerpen aan toen hij daar bouwstoffen verzamelde voor deze nieuwe studie. Daar die stoffen hier menigvuldiger voorhanden zijn en de kunstenaar ons algemeener bekend is dan de held van zijn tegenwoordige studie zijn wij overtuigd, dat het nieuwe boek nog belangrijker en nog aantrekkelijker zal zijn dan dat, waarvan wij hier met onvermengden lof mochten spreken.

Max Rooses.





DE VERZAMELING VON KAUFMANN TE BERLIJN

DE VERZAMELING VON KAUFMANN TE BERLIJN



HET schilderijenkabinet van Geheimraad Richard von Kaufmann heeft zijn gelijke niet onder de Duitsche privaat-collecties. Er bestaat geen tweede verzameling, die ook maar bij benadering zoo rijk is aan Duitsche en Nederlandsche werken uit de 15de en 16de eeuw. Een goudmijn voor kunsthistorische studie !

Een catalogus met lichtdrukken verscheen in 1901. Veel uit den voorraad was op de groote tentoonstellingen te Berlijn in 1898, te Brugge in 1902, te Dusseldorp en te Parijs in 1904 te zien, en werd toen in reproductie verspreid en in de kunsthistorische literatuur besproken.

Toch blijft de overvloed van interessante en belangrijke werken zoo groot, dat ik bij een wandeling door de galerij, den navorscher op het gebied der Oud-Nederlandsche en Oud-Duitsche kunst nog allerlei nieuws hoop te toonen. De heer von Kaufmann heeft zijn collectie onafgebroken vergroot, is aan zijn oude voorliefde voor de Primitieven uit het Noorden trouw gebleven en heeft de leemten, die na den noodlottigen brand van 1904 waren ontstaan, weer met het beste gevolg aangevuld.

Voor de kunstvrienden, welke niet in de gelegenheid waren om dit particulier museum te bezoeken, zou ik de omgeving, waarin deze schilderijenverzameling is opgesteld, vluchtig willen beschrijven. Ze bestaat uit een hel verlichte trapzaal, met gewitte wanden, een hooge halle met houten lambriseering, waar reliefs uit den bloeitijd der Italiaansche Renaissance zijn ingevoegd, en twee statige kamers, waarvan de eene met roode, de andere met geelbruine stof is bekleed. Al deze vertrekken zijn zonder eenige stijl-pedanterie gestoffeerd, hoofdzakelijk met Italiaansche Renaissance-meubelen. Daartusschen een rijken overvloed van bronzen beelden, houtfiguren, geweven tapijten en allerlei



HANS MEMLING : Zegenende Christus.
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).

DE VERZAMELING VON KAUFMANN TE BERLIJN

voorwerpen uit bijna elken tak der kunstnijverheid. Aan de wanden, dicht naasteen, de schilderijen, meer dan honderd, niet, zooals in vele Parijzer verzamelingen, naast het beeldhouwwerk en de overige kunstvoorwerpen *geduld,* maar als bevoorrechte lievelingen alles overheerschend. Een zuiver museologische indeeling zou men vergeefs zoeken, hoewel in de groote hal de Italianen der 14de en 15de eeuw het talrijkste zijn.

Statige, meest Venetiaansche portretten der 16de eeuw, versieren de gele kamer, terwijl de Oude Duitschers en Nederlanders hoofdzakelijk in de groote roode kamer en in de trapzaal te vinden zijn.

De lezers van dit tijdschrift zullen waarschijnlijk het meest belang stellen in de Nederlanders en de kunstvorschers vooral in die monumenten der kunst, welke het meest geschikt zijn om de, in de laatste jaren zoo krachtig doorgevoerde studie der Oud-Nederlandsche schilderkunst te bevorderen. Vooral het minst algemeen bekende wil ik vermelden.

COLYN DE COTER : MAGDALENA.

(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).



DE VERZAMELING VON KAUFMANN TE BERLIJN

Voor het verlies van het Memling-triptiek, met den *Nood Gods* op het middenpaneel, dat in 1902 te Brugge werd tentoongesteld, en in 1904 den brand ten offer viel, heeft de heer von Kaufmann eenige, hoewel onvoldoende, vergoeding gevonden in twee luiken, waarin zich de werkwijze en den geest van den Brugschen meester duidelijk uitspreekt. Een *Madonna* en een *Zegenende Christus*, beide in halve figuur. De Heiland van voren gezien, op een cirkelvormig panneel, is maar een studie van bescheiden omvang, wat te grof in de uitvoering, maar het type, de motieven van den landschap-achtergrond, de vorm der handen en de kleur zijn zoo geheel in Memling's gewone manier, dat ik niet aarzel om dit, den meesten kunstvrienden onbekende, uit Noordduitsch privaatbezit afkomstige tondo aan dezen meester zelf toe te schrijven.

Minder beslist is mijn oordeel aangaande de *Madonna*, die op de verkooping René de la Faille (Amsterdam, 1903), als een « Memling » verkocht werd, hoewel niet ieder het met deze attributie eens was, en dat later, in 1904, op de Bourgeois-verkooping te Keulen, verkeerdelijk onder den naam van den « Meester der Ursula-legende » voorkwam. Het karakter van Memling is onmiskenbaar en het zou onmogelijk zijn om een anderen meester te noemen. Het valt echter moeilijk te bepalen of we in deze variante der beroemde Madonna van Nieuwenhove, met een origineel, een eigenhandig werk van Memling, of met een werkplaats-repliek te doen hebben. Het kindje is, in omgekeerde richting, vrij nauwkeurig naar het stuk in 't Sint Janshospitaal nagevolgd, alleen zit het hier met zijn grooten teen in de hand, waardoor het voorste beentje wat verschoven is. Voor 't overige bestaat het groote verschil hierin, dat het hoofd der Madonna een weinig gedraaid is en sterk overhelt. De veranderingen zijn wel overdacht en consequent uitgevoerd. Men zou het zelfs verbeteringen kunnen noemen. Alleen houdt de Moeder Gods den appel met onvast gebaar in de hand ; de figuur wordt op bedenkelijke wijze door de lijst gedrukt en krijgt van boven geen plaats genoeg ; de zwartachtige schaduwen doen vreemd in het vleesch. Andere partijen daarentegen zijn weer zoo goed als men maar kan verwachten. Ik neig er toe om in het stuk een oorspronkelijk werk van Memling te zien, zonder evenwel dienaangaande tot volle zekerheid te komen. Het is overigens vermeldenswaardig dat er op de Bourgeois-veiling een Madonna-stuk verkocht is, dat in de samenstelling precies met dit stuk overeenstemde, maar in de teekening een weinig afweek en als een kopie van de hand van een iets jongeren meester mag worden beschouwd.

De Louvre is, sedert eenige jaren in het bezit van een stuk, dat voor de geschiedenis der Nederlandsche schilderkunst van het grootste

E VERZAMELING VON AUFMANN E BERLIJN

belang is. Het is een altaarvleugel met twee weenende vrouwen en draagt het opschrift : COLIIN · DE · COTER · PINGIT · ME · IN · BRABANCIA · BRVSELLE. De schilder, die zich op deze wijze teekent, staat klaarblijkelijk niet ver af van den Meester van Flémalle en bij het ontdekken van dezen nieuwen schildersnaam, geloofde men in den aanvang de oplossing van het raadsel van den grooten onbekenden schilder gevonden te hebben. Bij kalmer beschouwing is men er echter toe gekomen, om in Colijn een navolger van den Meester van Flémalle, een wat jongeren schilder, van geringer beteekenis te zien. Een gedeelte van het *Œuvre* van den grooteren, werd nu op naam van den Brusselschen schilder gesteld, o. a de *Treurende Magdalena* uit de Verzameling von Kaufmann, waarvan hier de afbeelding wordt gegeven. Dit stuk, waarbij, als tegenhanger, een weenende Johannes uit een particuliere verzameling te Parijs behoort, is in beter staat dan het paneel in den Louvre, waarvan de echtheid door het opschrift gewaarborgd wordt en waarmee het, uit het oogpunt van stijl, volkomen overeenstemt. Kop en handen zijn echter wat houterig en niet zoo levendig als in de levensgroote figuren van den Meester van Flémalle. Het brokaat gewaad is echter prachtig en in grooten stijl doorgevoerd. De betrekkelijk late ontwikkelingsperiode (ongeveer 1500) openbaart zich vooral in de breed geschilderde figuren op den achtergrond.

Tot den kring van den Meester van Flémalle behoort stellig ook de aanvallige kleine *Madonna*, die in volle lengte, in zittende houding vóor een met bloemen begroeiden muur is voorgesteld (een der jongste aanwinsten van den heer von Kaufmann). Tamelijk archaïsch in de compositie en den lijnenval der plooien, schijnt het stukje, in ieder geval wat vinding betreft, tot de eerste helft der 15de eeuw te behooren en herinnert bepaald aan de zoo dikwijls herhaalde compositie van de in een nis staande Madonna, waarvan het meest bekende, zij 't ook niet 't beste voorbeeld, in het bezit is van den heer James Mann.

Indien al niet Dirk Bouts zelf, dan is toch minstens *die* schilder in de verzameling von Kaufman vertegenwoordigd, welke in den laatsten tijd voor den zoon van den Leuvenschen Meester wordt gehouden en in elk geval een zijner trouwste navolgers geweest is. In twee altaarluiken, ieder met een geestelijken stichter en twee heiligen, en een Hieronymus de Kluizenaar (de repliek van een paneel in het Museum te Brussel) kan men « Albrecht Bouts » geheel leeren kennen. Waarschijnlijk is hij ook de maker van het ronde stuk, met het van voren geziene Christus-gezicht. Hoe vaak toch hebben de Leuvensche schilders, hoe dikwijls heeft vooral Albrecht Bouts, in eenvoudige godsdienstige schilderijen, het lang-ovale, plechtige Christus-hoofd, waarvan Dirk

AARD VAN DEN MEESTER VAN FLÉMALLE :

MADONNA IN DEN TUIN.

(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).



ADRIAAN YSENBRANT: O.-L.-V. MET HET KIND.
(Vrije copie naar het drieluik van Jan Gossaert te Palermo).
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).



het type geschapen had, herhaald? Soms geheel van voren gezien, enkel maar het met doornen gekroonde hoofd, vaker nog half in profiel, als borstbeeld, zegenend, met als tegenstuk, de Moeder Gods. Uit den vorm, die aan het vrome thema in de werkplaats van Dirk Bouts gegeven was, ontwikkelde Quinten Massys zijn formule, in den geest van den nieuweren tijd.

Op welke wijze de kunst van Geeraard David, vooral in haar vroegen tijd, in onze verzameling vertegenwoordigd is, kan men nalezen in het boek van Freiherr von Bodenhausen. [1] Op de beide kleine altaarvleugelen, met *Johannes den Dooper en St. Franciscus*, vertoont zich de kunst van den Brugschen meester nog in den knop. Aan Geertgen tot St Jans, wellicht aan Jan van Eyck, maar zeker niet aan Memling, zal de ijverig naar invloeden speurende beschouwer zich herinnerd voelen. Alleen als vroeg werk van David, is ook de *Geboorte van Christus* te verklaren, het tweelingstuk van het paneel, dat uit de verzameling Spitzer in de National Gallery te Pest beland is. In den lateren trant van den meester daarentegen is een *Maria met den dooden Christus.*

Van den zachtmoedigen Brugschen meester, dien een gunstig opgenomen vermoeden, aan een geschikten — het is te hopen aan zijn waren naam geholpen heeft — van Adriaan Ysenbrant namelijk, bezit de heer von Kaufmann een zeer eigenaardig stuk, een vrije kopie naar den wonderbaren Jan Gossart in het Museum te Palermo : het kleine vleugelaltaartje, waar op het middenluik de tronende *Madonna met zes engelenkindertjes* zijn voorgesteld. De troon te Palermo is als de droom van een laat-Gothischen goudsmid. Wel is deze Nederlandsche Gothiek van 1500 eigenlijk een ontaarde stijl, maar welk een fantaisie, welk een rijkdom en handigheid in het doorvoeren en volhouden der duizend onderdeelen ! Het gloeiende, fonkelende altaartje schijnt niet weinig opgang te hebben gemaakt. Ysenbrant, die door zijn Brugsche voorgangers aan een armoedige ornamentiek gewend was, heeft zich eerlijk moeite gegeven om Gossaert's rijkdom na te bootsen. De figuren van het middenluik heeft hij met kleine veranderingen in de motieven overgenomen; in de typeering en den plooienval der gewaden heeft hij echter zijn eigen gewoonten gevolgd. Over 't algemeen heeft hij bij matter temperament, van het vroolijke, van leven overstroomende triptiekje, een zachter, rustiger stukje, gemaakt. Ysenbrant heeft het altaartje van Palermo overigens meer dan éénsgecopieerd. Ook in het bezit van Baron Edmond de Rothschild te Parijs, bevindt zich een repliek van zijne hand. Alleen het middelblad van het drieluik bij den Heer von Kaufmann echter, staat in verband

[1] München, Bruckmann, 1905. (Dit belangrijke boek hopen wij eerlang uitvoerig te bespreken. — Red.)

DE VERZAMELING VON KAUFMANN TE BERLIJN

met het stuk te Palermo. Op het linkerluik de eenvoudig als beeld opgevatte figuur van St Andreas; op het rechterluik, in de plaats van een daarbij passenden heilige, en vermoedelijk over een dergelijke figuur heengeschilderd, een knielenden begiftiger, in een kostuum van omstreeks 1570, in de manier van Pieter Pourbus.

Gossaert zelf, aan wiens vroege meesterwerk de Brugsche schilder zich bescheiden heeft aangesloten, wordt in de verzameling von Kaufmann door twee onlangs aangekochte, oorspronkelijke stukjes vertegenwoordigd : een *Portret* en een *Madonna*, beide uit des meesters rijperen tijd. De in 1902 uit Brugsch privaatbezit aangekochte *Lieve Vrouw* in half-figuur, is, voor zoover mij bekend is, een elders niet voorkomende compositie. Dit is merkwaardig, aangezien de meeste van Gossaert's Madonna-composities in verschillende herhalingen en copieën, enkele zelfs in vele copieën, voorkomen. Ons stukje, koel en helder van kleur, met een wat scherp blauw in het gewaad, zorgvuldig doorgevoerd en mooi geëmailleerd, is stellig een oorspronkelijk werk. Het Kindje schijnt een beetje verdraaid in de beweging, met vele dwarslijnen, een uitbultende, slingerende teekening, kunstvol en gewild, wel eenigszins ten koste van de rustig-vrome stemming. En het *Portret*, de buste van een baardeloozen, ongeveer veertigjarigen man, met krachtig gebogen neus, kan des te minder tot twijfel aanleiding geven, daar de naam van den meester op de papierrol, die de voorgestelde in de hand houdt, duidelijk vermeld staat : (« JOANNES MALBODIUS PINGEBAT »). Als eigen portret van Gossaert, is dit voortreffelijk conterfeitsel onlangs op een auctie te Parijs verkocht. Vóor den naam van den schilder, in het opschrift, staan nog enkele moeilijk leesbare teekens. Het metalen monogram aan den hoed, een ineengeslingerde I en M, werd « Joannes Malbodius » gelezen. Ik zou echter voor de echtheid van deze hoedversiering, die in elk geval ook als Jezus-Maria gelezen kan worden, niet willen instaan. De uitdrukking in de oogen van den voorgestelden persoon, is niet de gewone, natuurlijke blik van een eigen portret, en met de verder bekende afbeeldsels van den schilder stemt de kop niet overeen. Het zou overigens heel aardig zijn om in deze verzameling, die het algemeen erkende en vaak gereproduceerde eigen portret van den Meester der Mariadood bezit, tevens het eigen portret van Gossaert te vinden.

Bij de overige Nederlandsche beroemdheden, die omstreeks het begin der 16de eeuw werkzaam waren, ontbreken Quinten Matsijs en Barend van Orley. Een statige, klaarblijkelijk Zuid-Nederlandsche *Madonna*, van omstreeks 1530, biedt echter, naar ik hoop, een gunstig uitgangspunt voor het bepalen van een nieuwen meester, dien ik, zonder

JAN GOSSAERT VAN MABUSE : MADONNA.
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn.



MEESTER MET DEN PAPEGAAI: O. L. V. MET HET KIND.
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).



veel hoop om ooit zijn waren naam te weten te komen, voorloopig voorstel, om den « Meester met den Papegaai » te noemen, omdat hij den uitheemschen vogel graag als speelgenootje of speelgoed aan het Christuskindje geeft. Op het van boven uitgesneden paneel, is de Madonna, een vriendelijke, moederlijke gedaante, met een breed hoofd, — gezeten op een rijken, met metalen ornamenten versierden troon. Door een venster zien we uit op een landschap, in den stijl van den Meester der Mariadood. Karakteristiek voor onzen *Meester met den Papegaai* is ten eerste de groote italianiseerende, Lionardeske pose, verder het onvaste, beenderlooze van het lichaam, en, in de onderdeelen : de evenwijdigheid der vingers, met opvallend lange nagels, de sterke tegenstelling van licht en schaduw in de plooien van het kleed, en eindelijk de aanvallige, maar flegmatieke uitdrukking. De eerste indruk vooral van de mooie kleuren, is gunstig, maar bij scherper beoordeeling van de teekening, verliest de meester wel iets. Tot heden zijn mij ongeveer acht stukken van dezelfde hand bekend, verscheidene *Madonnas*, waaraan de papegaai niet ontbreekt, een *H. Maagd met het Kind en de H. Anna*, in het bezit van den heer W. Clemens te München, en een *Magdalena*, in halffiguur, die in verscheiden exemplaren voorkomt, waarvan een bij den heer von Hollitscher te Berlijn en een andere bij den heer Ad. Schloss te Parijs.

Bij de veelvuldige betrekkingen tusschen Spanje en de Nederlanden in de 15de eeuw mag ik met het oog op dit verband, wel de aandacht vestigen op een stuk in onze verzameling, dat klaarblijkelijk van het Iberisch Schiereiland afkomstig is. De afbeelding der beide duistere Heiligen (Pablo en Jago) op rijken, in georientaliseerden stijl versierden goudgrond, wordt hierbij gevoegd. Het is bekend dat de Louvre bij de Vente Bourgeois (Nr 23) eigenaar is geworden van een groot altaarstuk, dat van het Hoogaltaar in de kerk te Valladolid afkomstig moet zijn en aan Luis Dalmau, wordt toegeschreven, een attributie, welke ook door het bestuur van den Louvre werd aanvaard. Ons stuk is ongetwijfeld van dezelfde hand als de Madonna, die in gezelschap van vele heiligen is voorgesteld op het oogenblik dat zij den H. Isidorus (of is het Ildefonso?) met het Pallium bekleedt. De hoekige, gepijpte plooien, de schrale koppen met den donkeren blik, zijn zulke karakteristieke, individuëele eigenschappen van dezen meester, dat het stuk hem gerust mag worden toegeschreven. Stijlverwante, hoewel iets zwakkere stukken, vind men in de Verzameling Cook te Richmond.

Een afzonderlijke plaats, en wel een zeer belangrijke, nemen de oude Hollanders in, en niet zonder eenig gevolg heeft men onder hen naar de geestelijke voorouders van Rembrandt en Ruisdael gezocht.

Wel zijn er in de 15de eeuw verscheiden schilders, als Geeraard David en Dirk Bouts, van 't Noord-Oosten naar 't Zuid-Westen getrokken, aangelokt door den rijkdom der steden in Vlaanderen en Brabant, maar ook in Haarlem, Leiden en Amsterdam bloeide te dien tijde reeds de paneelschildering. We vergeten dit licht, omdat in Holland zelf zoo weinig overblijfselen der kerkelijke kunstbeoefening zijn bewaard. De beeldstormers hebben hier al te erg huis gehouden. Ook in Hollandsche musea is weinig te vinden. En de nasporing op Hollandsch kunstgebied werd tot heden bijna uitsluitend door de studie der vrije schilderkunst in de 17de eeuw ingenomen; in den laatsten tijd werd echter in het Museum te Amsterdam allerlei bijeengebracht. Van de Oud-Hollandsche schilderkunst werden hoofdzakelijk stukjes van bescheiden omvang behouden, wellicht omdat de kleine paneelen gemakkelijker dan de groote voor de fanatieke vernielingszucht te redden waren.

De verzameling von Kaufmann draagt veel tot de kennis der Oud-Hollandsche schilderkunst bij, aangezien bijna alle meesters van Leiden, Haarlem en Amsterdam, namelijk Geertgen tot St Jans, Engelbrechtsen, Jan Mostaert, Lukas van Leyden en een anonyme, dien ik den « Meester der Amsterdamsche Virgo inter Virgines » noemen wil, en Jacob van Amsterdam, bij hem vertegenwoordigd zijn.

Geertgens kleine *Geboorte van Christus*, is al dikwijls op de juiste waarde geschat en, zoover ik weet, algemeen erkend geworden. Misschien is dit het oudste eigenlijke *nachtstuk* in de schilderkunst. Het Christuskind, vooraan als bron van licht, en de engelen geheel van achteren in de lucht. Het was wel inderdaad een landsman en voorvader van Rembrandt, die hier de lichtwerking bij de geboorte van het Kind zoo juist en logisch gezien heeft. Het naïve, wat popachtige hoofdje der Lieve Vrouw, in het volle licht der stralen die uit het kinderlijfje omhoog vonken, in stomme verbazing, met zeer zwak ontwikkelde kin, opgestulpte neus en vlak in den kop liggende oogen, is ongemeen karakteristiek voor den Haarlemschen Meester.

Niet minder leerzaam, wat betreft de typeering, compositie en betrekkelijke breede schilderwijze, komt ons het stukje van den Leidschen Meester, Cornelis Engelbrechtsen voor: *Christus aan het kruis* met Magdalena, geknield, het kruishout omarmend, en, op een reitje links, Johannes met Maria, Barbara en Catharina, rechts Petrus, een heilige Paus, Laurentius en Franciscus. Het Rijksmuseum te Amsterdam bezit een volkomen gelijk geordend stukje, dat nog iets forscher geschilderd is, met Barbara en Cecilia links, en Petrus, Franciscus en Hieronymus rechts. Met de beide beroemde altaarstukken in het Leydsche museum, waarvan onze bekendheid met

SPAANSCHE MEESTER : Twee Heiligen.
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).



Engelbrechtsen uitgaat, staan deze beide tweelingspaneeltjes in nauw verband, zelfs de slanke, rijk gekleede vrouwelijke heiligen, komen, wat stijl betreft, met de daar aanwezige figuren overeen.

Van Jacob van Amsterdam bezit de heer von Kaufmann een figurenrijke *Aanbidding der Koningen*, met den datum 1520, een vorm van het uiterst vaak behandelde thema, dat den schilder en zijn tijdgenooten bizonder goed schijnt te hebben bevallen. Een, in bijna alle bizonderheden precies overeenstemmende *Aanbidding*, dateert van 1517, en vormt het middenblad van een drieluik, waarvan de luiken met heiligen en een talrijke Begiftigers-familie beschilderd zijn, en dat thans toebehoort aan de Prinses van Wied (uit de verzameling van Koning Willem van Holland). Een oude repliek, met het jaartal 1636, een *na* Jacob's dood ontstane kopie, kwam onder Nr 594 op den verkoop der Somzée-verzameling onder den hamer.

Het stuk uit de von Kaufmann-collectie is klaarblijkelijk een eigenhandige herhaling en vertoont, wanneer wij het met het stukje te Neuwied vergelijken, verscheiden beteekenisvolle veranderingen. Vooral is de houding van het hoofd van 't Kindje verschillend.

Lukas van Leyden is wel heel beroemd, maar niet even bekend, ten minste niet als schilder. Schilderijen van zijn hand zijn niet zoo zeldzaam, als men, afgaande op de spaarzame aanduidingen in de handboeken voor kunstgeschiedenis, gelooven zou. In Berlijn alleen bestaan 5 stukken van zijn hand, 3 in het Keizer-Frederik-Museum, een *Mansportret* bij den Commerzienrath A. Zeiss en een *Madonna* in de hier besproken verzameling. Onder de reeks teekeningen van Hollandsche meesters in het British Museum, die hoogst merkwaardige serie, welke door Sidney Colvin in 1893 in het *Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen* besproken werd, bevindt zich een schets in zwart krijt, welke als voorstudie voor het bijna precies even groote schilderij, in de verzameling von Kaufmann, beschouwd mag worden, hoewel er sterke afwijkingen in aan te wijzen zijn.

Een uit historisch oogpunt zeer leerzaam schouwspel biedt de fabelachtig snelle ontwikkeling van den koortsig werkzamen Leidenaar, waarin de kunstevolutie van zijn tijd en land zich afspiegelen en dat zich in versneld tempo schijnt af te spelen ; weliswaar geen wenschenswaardige weg, maar een afdwalen van de natuurlijke, door ras en traditie aangewezen banen.

De eerzuchtige leerling van Engelbrechtsen tracht het nieuwe, dan eens door dit, dan door dát middel te bereiken. Het beoefenen van het genre, het gadeslaan van het volksleven, de verwonderlijke ontwikkeling zijner kopersneetechniek : dat zijn roemwaardige vorde-

LUKAS VAN LEYDEN: MADONNA.
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).





ringen. Daarentegen schoot Lukas te kort bij ieder streven naar grooten vorm en groote lijn.

Onze *Madonna* is een massale, zware gestalte, met breede schouders; ze houdt het al te klein uitgevallen kindje met een gebaar vast, dat in de bedoeling monumentaal, in de uitwerking plomp en onhandig is. De teekening is onzeker, hokkend, met veel hoogere en lagere deelen en overkrassingen. Het is hoogst leerzaam om na te gaan, welk gebruik de schilder van zijn studie naar de natuur, de teekening die zich thans te Londen bevindt, gemaakt heeft. De kleuren zijn helder-koel en weinig harmonieus. Het stukje is, niettegenstaande zijn kleinen omvang, zeer opvallend. Ongeveer in 1528, dus in de laatste periode van den meester, is het ontstaan. De lange reeks gedateerde kopersneden stelt ons tot deze nauwkeurige tijdsbepaling in staat.

Aangaande Jan Mostaert, den Hollandschen meester, die het Oultremont-altaar in het museum te Brussel heeft gemaakt, heb ik onlangs in het *Repertorium für Kunstwisschenschaft* (1905), een kleinigheid gepubliceerd, en daarbij aan zijn œuvre een dozijn stukjes toegevoegd, waaronder twee portretten uit de collectie van den Heer von Kaufmann. De bustes van man en vrouw, op smalle, van boven klaverbladvormige paneelen, missen echter den landschap-achtergrond, die een karakteristiek van dezen meester pleegt te zijn.

Een tamelijk groot paneel, dat uit een Engelsche particuliere verzameling afkomstig is en dat de Heer von Kaufmann nog niet lang in zijn bezit heeft, geeft me de gelegenheid om van een Hollandschen Onbekende te spreken, op wiens eigenaardige persoonlijkheid ik reeds vroeger bij gelegenheid de aandacht gevestigd heb. Deze schilder is geen groot teekenaar. Zijn typen zijn leelijk, bijna tot aan het belachelijke toe. Maar hij is een belangwekkend kolorist en streeft in zijn verlichting, kleur en compositie, naar eigenaardige grillige, vaak fantastische effekten. Na een vluchtig overzicht vermeld ik hier enkele zijner werken :

1). Amsterdam. Rijksmuseum, *Maria met vrouwelijke Heiligen.* (vroeger op naam van «Geertgen» gesteld). Ik noem daarnaar den schilder «den Meester der Amsterdamsche Virgo inter Virgines», niet omdat ik dit stukje zoo hoog stel, maar omdat het het meest bekend en gemakkelijk te bereiken is.

2). Leipzig. Verzameling Dr U. Thieme, *De Nood Gods.* Als kleur tamelijk onbelangrijk, als nr 1, maar in de typen eigenaardig.

3). Liverpool. *De Graflegging van Christus*, bizonder fijn en merkwaardig in de uitdrukking.

4). Hamburg. Verzameling Glitza, *Kruisiging.* Vol uitdrukking in licht en kleur.

5). Florence. Uffizi, *Kruisiging*.

6). Aken. Verzameling Merzenich, *Kruisiging*. De compositie gelijkt op die van nr 5, alleen zijn er hier de moordenaren bijgevoegd.

7). Brussel. *Geboorte van Christus*, verkocht op de veiling Somzée, catalogus nr 637 (waar thans?).

8). Berlijn. Verzameling von Kaufman, *Christus' Geboorte*. In compositie gelijk aan nr 7. (Zie de afb.).

9). Weenen. Verzameling Hans Schwarz. De rechtervleugel van een *Aanbidding der Koningen*, met een deel van het koninklijk gevolg in het landschap. Buitengewoon mooi en diep van kleur.

10). Bowes-Museum (Barnard Castle) in Engeland. Het groote altaarstuk, met de *Kruisiging van Christus*, op het middenpaneel, de *Kruisdraging* op het linker, de *Kruisafdoening* op het rechterluik. Verreweg het grootste werk van dezen meester. (Tentoongesteld in 1906 te Londen, Burlington Fine Arts Club).

Deze schilder, wiens œuvre waarschijnlijk nog zal uitdijen, staat, wat zijn temperament betreft, het dichtst bij Engelbrechtsen, maar met zijn verschrompelde figuurtjes, met hun zotte expressie, die hier en daar te voorschijn komt, is hij meer zonderling dan de Leidenaar, en staat, wat tijd aangaat, waarschijnlijk tusschen dezen Meester en Geertgen tot St-Jans.

Max J. Friedländer.

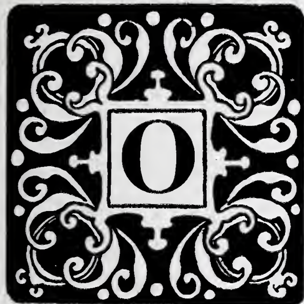


MEESTER DER AMSTERDAMSCHE « VIRGO INTER VIRGINES »:
DE GEBOORTE VAN CHRISTUS.
(Verzameling Richard v. Kaufmann, Berlijn).





EEN OUDE TRONIE VAN VAN EYCK



EENE OUDE TRONIE VAN VAN EYCK

NDER de reeks geëtste mansportretten van Rembrandt, door Bartsch en Rovinski beschreven als « portraits d'hommes de fantaisie », in tegenstelling met de portretten van welke men namen en personen kent, is er één (B. 330), dat terstond opvalt door zijn bijzonder karakter en zijn geheel verschillend wezen.

Het is een kop (afb. 1), die niet hoort tusschen de overige, niet leeft met hen, maar als een schim uit oude tijden, als een herinnering uit oud verleden verdwaald is te midden van het bloeiende 17-eeuwsche heden — een ouderwetsche, een 15-eeuwsche kop. (1)

Zuiver 15-eeuwsch en zoo duidelijk het type dragend van de 15-eeuwsche portretkunst, zooals we die kennen in het algemeen en van Jan van Eyck in het bijzonder, dat de kop eerst zijn leven krijgt naast een Arnolfini, eerst ademt in diens atmospheer.

Wanneer men zich nu bedenkt dat in de boedellijst van 1656 onder No 85 beschreven staat (2) hoe Rembrandt bezat : een oude tronie van van Eyck, zoo stelt men zich onmiddellijk de vraag : Kan dit de ets zijn naar bedoelden tronie en zouden we daardoor den van Eyck kennen waarvan elk spoor verdwenen was ? (3)

(1) W. von Seidlitz in zijn *Kritisches Verzeichnis der Radierungen Rembrandts*, Leipzig, E. A. Seemann, 1895, schrijft (pag. 174) : « Nicht von Rembrandt. Auch von Bode und Dr Stäter (briefl. Mittheil.) verworfen. Für Rembrandt viel zu schlecht gezeichnet. » — Hiermee wordt feitelijk niets anders opgemerkt, dan dat het portret met zijn vreemd aanzien niet uit Rembrandt's tijd is; slecht geteekend is de kop alles behalve; hij zit prachtig in elkaar; alleen hij is niet 17-eeuwsch, hoewel tòch door Rembrandt geëtst.

(2) *Die Urkunden über Rembrandt (1575-1721)*, neu herausgegeben und commentirt von Dr C. Hofstede de Groot. Den Haag, Martinus Nijhoff, 1906, pag. 195.

(3) De veronderstelling van Dr W. Valentiner (*Rembrandt und seine Umgebung*, Strassburg, Heitz, 1906, pag. 98), als zou de Claudius Civilis van het schilderij in Stockholm aan een Bourgondisch kamerheer van een der vleugels te Berlijn herinneren, wordt door niets naders bevestigd. De gelijkenis, die zou moeten liggen in : « dem aussergewöhnlich hohen, einfachen Filshut, in der statuarischen

Het antwoord luidt : ja. Rembrandt heeft zoo duidelijk het karakteristieke van de kunst van Jan van Eyck weergegeven, op zulk overtuigende wijze het eigene erin gelegd, dat men dit zonder moeite en als 't ware met den vinger kan volgen.

Ten eerste de manier, waarop het portret in de lijst zit. De buste hoog naar hoven geschoven, tot aan het middel afgesneden, in dier voege dat het eigenlijke lichaam klein wordt tegen den kop. Deze spreekt alleen, schijnt te zweven boven het lijf.

Voor Jan van Eyck en de 15-eeuwsche portretkunstenaars was de kop de persoon en lag het karakter en wezen geheel daarin opgesloten. Het lichaam had weinig of niets individueels, nog minder de handen. Alleen als dragers van het attribuut dienden ze, als illustratie van wat de persoonlijkheid deed, zonder verder uit te drukken *hoe* deze deed.

Voor Rembrandt, den grooten psychioloog der handen, die alles in hen zag en legde, konden dergelijke onpersoonlijke, slecht gemodeleerde als van Jan van Eyck, niets belangrijks hebben; vandaar dat hij ze wegliet of wegmaakte. Van rechter arm, elleboog en hand — deze een stuk papier houdend — zijn nog sporen te zien, het overige is geheel weggekrast.

Het was Rembrandt te doen om den kop alleen en hierin gaf hij, in navolging van zijn voorbeeld, datgene, dat we in de tweede plaats als bijzonder karakteristiek van van Eyck kennen : de drie vierde deels opname zóó, dat ze reikt tot de holte van het verst afgewende oog, zonder dat het tweede oor zichtbaar wordt. [1]

Deze opname en het hoogschuiven en het laten zweven van den kop zijn de twee groote trekken der van Eycksche portretten wat opvatting betreft; de overige zijn de snit van den kop zelf, de individualiseering, de verlichting.

De trekken zijn gesneden, scherp omlijnd, met naakte waarheid bloot gelegd, zonder eenige ronding, of omhulling, noch schaduw, licht. De kop heeft een vlakke egale verlichting, wilde gezien zijn om zich-zelfs-wille.

Bij dit punt moet men even stilstaan om zich te bedenken wat dit noch beschaduwde, noch verlichte portret beteekent als ets van Rembrandt, voor wien op het tijdstip, dat hij de ets maakte (te oordeelen naar de techniek in 1635 ongeveer) de meest gezochte en meest gewilde lichteffekten nog niet wild en fantastisch genoeg waren.

Haltung und dem wie ein Scepter gehaltenen Schwert », wordt door den schrijver zelf dan ook voor « vager Art » gehouden.

[1] De eenige uitzondering, *De Man met de Anjer*, te Berlijn, is slechts schijnbaar uitzondering, daar diens ooren zoo ver van het hoofd stonden, dat zij buiten den ooghoek moesten uitsteken, terwijl de opname geheel dezelfde is als bij de overige portretten.



Afb. 1. — REMBRANDT : MANSPORTRET.
(B. 330. Prentenkabinet, Amsterdam).



Afb. 2. — JAN VAN EYCK : PORTRET VAN ARNOLFINI.
(Kaiser-Friedrich Museum, Berlijn).





Afb. 3. — REMBRANDT : Jonge Man (Rembrandt ?)
(B. 329. IIe staat).

EEN OUDE TRONIE VAN VAN EYCK

Rembrandt was zich zelf niet, maar volgde en copieerde. Dat hij, zegge hij, in de ets de vlakke lichtlooze uitbeelding gaf, terwijl hij zelf spatte en vonkte van licht, is voor ons het meest intensieve bewijs voor de kunst van van Eyck. Hoe hij zelf een dergelijk gegeven zou behandeld hebben door schaduw van den rand te laten vallen, met licht te modeleeren, hiervan zijn de voorbeelden slechts voor het grijpen.

Daarbij komt de merkwaardige bouw van den kop : de oogleden als van leder, bijna gesloten; het oor hoog aangezet, de afstand tusschen neus en mond groot — en typisch van Eyckachtig — neuslijn en wenkbrauw in elkaar overgaand met één doorloopenden boog.

Slechts de hoed is niet zuiver van Eyck — altijd als we de hoed van Arnolfini als hèt eenige type beschouwen. (1) De bol verwijdt zich niet naar boven en staat niet wijd uit. Doch de hoofdzaak : de omlijsting van den kop is er wèl : diep zinkt deze weg onder den rand, die reikt tot den nek. Verhouding in breedte van rand en

(1) Die van den *Man met de Anjer* heeft een geheel verschillenden vorm.

EEN OUDE TRONIE VAN VAN EYCK

gelaat is geheel dezelfde als bij Arnolfini en anders als bij de groote 17-eeuwsche hoed.

Bartsch, die slechts bij uitzondering een bijzonderheid vermeldt buiten de gewone beschrijving om, zegt van dit portret speciaal : « Il est coiffé, comme le précédent, d'un chapeau tel que le portent les ecclésiastiques de Hollande ».

De vergelijking met de voorgaande ets (afb. 3) [1] doet niet alleen zien, dat van gelijkheid geen sprake is, maar ook dat de kop in kwestie geen predikantshoed draagt. Men zie slechts het hoofddeksel van den predikant bij uitnemendheid, van Anslo (afb. 4) en merke dan tevens nogmaals het verschil op in type van deze vleezige, vol-bloedige 17-eeuwers en den bottigen 15-eeuwschen asceten-kop.

Bartsch heeft blijkbaar niet al te nauwkeurig gekeken ; allerminst waar hij de figuur beschrijft als : « buste d'un jeune homme ». Want jong is deze alles behalve.

Omtrent de bepaling van oud en jong bestaan gewoonlijk de meest verschillende en tegenstrijdige meeningen. Over het algemeen is het bepalen van leeftijd een lastige zaak ; wel in het bijzonder bij een portret zonder eenigen haargroei op het gelaat als de portretten van van Eyck gemeenlijk zijn : het baardelooze geeft onwillekeurig iets jongs.

Toch zijn er zeer zeker onmiskenbare teekenen, als jukbeenderen en (wanneer zichtbaar) nek. Springen de jukbeenderen sterk vooruit, zoodat de oogholten wegzinken, de kaken hol worden, de mond vooruitspringt, dan zijn eerste jeugd en bloei voorbij.

Deze man, met zijn mager, ingevallen gezicht, heeft duidelijk het grootste gedeelte van het leven achter zich. Hij is het type van den geslepen koopman, den ouden vos, met iets van schijnbare gelatenheid door het schaapachtige van den kop : de tijdgenoot van Arnolfini, maar ouder, meer nog door het leven afgeslepen.

Wanneer in de beschrijving der boedellijst, oud niet beteekent ouderwetsch, maar oud van jaren, dan beantwoordt het portret geheel aan die beschrijving.

Wat uitvoering betreft is de ets vluchtig, niet af. Rembrandt heeft blijkbaar na den eersten afdruk de plaat niet meer bewerkt noch versterkt. Was het omdat het copieeren een ding is goed voor één oogenblik, of dat de « mensch » niet voor Rembrandt geleefd had ?

Het is zeer wel mogelijk dat Rembrandt, in de eerste opwinding over het kostbare bezit van een van Eyck, voor de 17[de] eeuw zeker even zeldzaam als voor onzen tijd, de begeerte heeft gevoeld het

[1] Door von Seidlitz evenmin voor een Rembrandt gehouden, iets wat voor deze bijzonderheid, in dit verband, niets doet.



Afb. 4. — REMBRANDT : Cornelius Claesz. Anslo.
(B. 271. IVe staat).

EEN OUDE TRONIE VAN VAN EYCK

bijzondere en eigenaardige in een ets vast te leggen, doch dat hij daarna de plaat niet meer ter hand heeft genomen.

Merkwaardig teekenachtig is de techniek. Met de droge naald trok Rembrandt het lineaire gelaat en wachtte zich wel door het inbijten der vochten het typisch gesnedene verloren te doen gaan ; zijn kleuren offerde hij ditmaal op.

Te oordeelen naar de manier, waarop de lijnen zijn getrokken, is de ets uit den tijd van ± 1635. Het meeste houvast geeft het studieblad Bartsch 365, geteekend en gedateerd 1636, dat tevens, evenals de besproken ets, toont hoe Rembrandt meermalen de plaat gebruikte gelijk het blad van een schetsboek — een weinig zuinige manier van werken voorwaar ! (1)

(1) Door Middleton gedateerd 1652 (zie v. Seidlitz). Door Blanc en lateren gehouden voor de studie van het portret van Clemens de Jonghe (1651). Dat de uitvoering niet van 1651-1652 is, noch het portret Clemens de Jonghe voorstelt, ziet men het duidelijkst door vergelijking. Het prachtig-rijpe blad van laatst genoemden ademt een geheel andere phase van ontwikkeling van den kunstenaar en een volkomen verschillend wezen van de persoonlijkheid door hem voorgesteld.

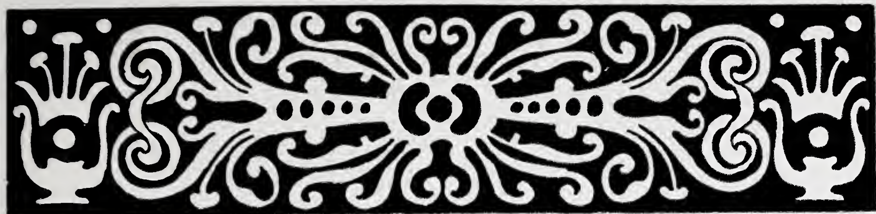
EENE OUDE TRONIE VAN VAN EYCK

Toen reeds kocht Rembrandt veel op veilingen en verzamelde hij van alle kanten, tot in 1656 de kunstschatten het huis werden uitgedragen en de van Eyck den weg opging van het onbekende.

'S Gravenhage.
Juli, 1906.

J. Goekoop-de Jongh.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

KONINKLIJK MUZEUM VAN SCHOONE KUNSTEN TE ANTWERPEN. BESCHRIJVEND CATALOGUS. I. — OUDE MEESTERS. UITGEGEVEN VAN WEGE DEN RAAD VAN BEHEER VAN HET MUSEUM. 1905



DE eerste vereischte waaraan een Museumcatalogus beantwoorden moet, is van gemakkelijk geraadpleegd te kunnen worden, d. w. z. den bezoeker onmiddellijk de vermelding van het stuk, dat hij onder oogen heeft, te doen vinden, en den criticus zonder moeite de inlichtingen te bezorgen over een werk, dat hij ergens vermeld ziet. Aan deze hoofdvereischte beantwoordt de Catalogus van het Antwerpsch Museum niet. De schilderijen worden er alfabetisch volgens de namen der schilders vermeld, en niet in de volgorde der nummers. Nu werden de attributies van vele werken veranderd; op de naambordjes werden de oude attributies verwijderd, doch tot nog toe (einde Juni) zijn de nieuwe namen er niet voor in de plaats gekomen. Het is dus onmogelijk om deze werken in den Catalogus weer te vinden, zonder hem bladzijde voor bladzijde te doorloopen. Het uitgeven van een Catalogus, wanneer de veranderingen, die in het Museum worden uitgevoerd, hem onbruikbaar maken, doet bij een directeur een zonderling gebrek aan vooruitzicht en ordegeest blijken. — Er was overigens een zeer eenvoudig middel om in die onvolkomenheid te voorzien: men had aan den Catalogus een tafel kunnen toevoegen waarin de nummers der stukken in hun gewone volgorde zouden voorkomen, met vermelding der bladzijde waarop de beschrijving van ieder stuk te vinden is. Een dergelijke tafel is in ieder geval onontbeerlijk voor den criticus, want het komt dikwijls voor dat schrijvers sommige werken aan andere meesters toeschrijven, zonder de officieele attributie te vermelden, en alleen het nummer van het stuk aanduiden.

De tweede kwaliteit van een Catalogus is handigheid van formaat; men moet het boek, als 't eenigszins kan, in den zak kunnen steken. Overbodige bijzaken dienen vermeden te worden, vooral de plaatsroovende aanhalingen uit verschillende auteurs, waarmee men, als het ware, de bewondering van het publiek tracht af te dwingen, — en verder is 't onnoodig te schrijven, wat de bezoeker met eigen oogen kan zien. De biografieën behooren, buiten de vermelding van plaats en datum van geboorte en dood, slechts enkele korte inlichtingen te bevatten. Een nauwkeurige en saamgevatte bronnenvermelding, met de titels van de belangrijkste werken die voor de studie der tentoongestelde stukken noodig zijn, kan van een Catalogus een kostbaar boek voor verdere raadpleging maken.

Ook in dit opzicht laat de nieuwe Catalogus zeer veel te wenschen over: het is een lijvig boek, op veel te dik papier gedrukt; de tekst is opgepropt met overbodige biografische bizonderheden en onbelangrijke citaten (o. a. heele paragrafen uit een boekje van Jacob Burckhardt, dat vijftig jaar oud is en nu heusch niet veel meer te beteekenen heeft); ook de beschrijvingen der schilderijen zijn veel te wijdloopig.

Maar de overdreven uitbreiding van den Catalogus schijnt nu juist de trots

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

te zijn van den compilator, den heer de Mont, thans Conservator van het Antwerpsch Museum. In de inleiding, die met een facsimile van zijn handteeken is versierd ([1]), wijst de heer de Mont er met nadruk op, dat zijn Catalogus 870 nummers bevat, terwijl de vorige er slechts 629 vermeldt, en dat 300 schilderijen opnieuw gemeten en beschreven werden. De Heer de Mont verkiest blijkbaar kwantiteit boven kwaliteit, want uit den ouden voorraad der magazijnen heeft hij ook een massa minder-dan-middelmatige XVIIe en XVIIIe eeuwsche werken opgedolven, om deze den volke te vertoonen en te beschrijven. Men zal zeker in 't algemeen vinden, dat dit geen bizonder groote eeretitel is!

Ondanks zijn talrijke gebreken, getuigt deze catalogus van een loffelijk streven om rekening te houden met de vorderingen der moderne kunstkritiek. Het zou onrechtvaardig zijn om van een dilettant, die zich tot Museumdirecteur heeft geïmproviseerd, de bevoegdheid van een vakman te verwachten. En men mag den Heer de Mont zijn stoutmoedigheid in de attributie van zekere werken dan ook niet ten kwade duiden, evenmin als men hem sommige abuizen te zwaar mag aanrekenen, zooals b. v., om er slechts één te noemen, het lezen van het opschrift « me oleo pinxit » op het blaadje dat op de Kruisiging van Antonello da Messina het handteeken van den schilder draagt — wanneer er doodeenvoudig « me pinxit » staat; wat voor een afkorting van *oleo* (!) genomen wordt, is niet eens een letterteeken, zooals men gemakkelijk met een vergrootglas kan nagaan; het onzinnige van deze lezing zelf zou den Heer de Mont tot nauwkeuriger onderzoek van het opschrift hebben moeten aansporen.

J. M.



([1]) In sommige exemplaren komt deze handteekening niet voor. RED.



KLEURENREPRODUCTIES NAAR OUDE MEESTERS

✠ REMBRANDT-ALBUM ✠ IN 1906 UITGEGEVEN VOOR HET NEDERLANDSCHE VOLK TER GELEGENHEID VAN HET BEMBRANDT-JUBILEUM

✠ DIE GALERIEN EUROPAS ✠ FARBIGE NACHBILDUNGEN ALTER MEISTER IN 25 HEFTEN ✠ LEIPZIG, E. A. SEEMANN ✠ (Mk. 3.— pro Heft).



NA de verrassende resultaten, die men in de laatste jaren op het gebied der reproductie-techniek verkregen had — bleef er nog één stap te doen om een ideaal te bereiken: het weergeven der oorspronkelijke kleuren. Die laatste stap was te verlokkelijk, om de zoekers niet aan te prikkelen om met koortsige inspanning te streven naar het verwezenlijken van dien droom.

En met de eerste resultaten in die richting verkregen, was men zóó blij, dat men de zaak al dadelijk gewonnen achtte en zich gedrongen voelde om de nieuwe uitvinding op groote schaal toe te passen.

Nu willen we beginnen met te zeggen, dat onze bezwaren tegen het nieuwe procédé, zooals het thans wordt toegepast, nog zeer vele zijn. — Een woord eerst over de theorie: er bestaan voor ons oog slechts drie hoofdkleuren: geel, rood, blauw. Alle mogelijke tinten zijn uit combinaties van deze drie hoofdkleuren samengesteld. Neem nu een schilderij, en fotografeer daarvan achtereenvolgens door kleurontbinding, de gele, de blauwe en de roode kleurstralen, dan zult ge, door deze drie opnamen boven elkaar respectievelijk in het geel, het rood en het blauw af te drukken, een getrouw kleurenbeeld van het origineel verkrijgen.

Dat deze theorie in de praktijk echter niet absoluut valt toe te passen, ligt voor de hand.

Vooreerst is het de vraag, af de drie achtereenvolgens door kleurontbinding verkregen opnamen, wel in de juiste

verhouding tot elkaar staan, d. w. z. of zij bij een latere bewerking het juiste kleurenaccoord weer volkomen zullen kunnen samenstellen. — De toegepaste middelen (gebruik van kleurgevoelige platen, tusschenschuiven van z. g. filters van gekleurd glas enz.) geven te dien opzichte geen voldoende waarborg; het is altijd noodig om de drie elementen door versterking of verzwakking weer in hun juiste verband te brengen, en door de meest ingrijpende retouches de fouten of gebreken te herstellen.

Heeft de etser deze taak naar genoegen volbracht, dan komt de beurt aan den drukker, die moet trachten om drie kleuren te vinden, die, gecombineerd, de harmonie van het origineel zullen kunnen weergeven. Theoretisch moet hij natuurlijk probeeren, om de pure, neutrale kleuren van het zonnespectrum te verkrijgen; er worden dan ook zoogezegd neutrale kleuren voor dit speciale doel gebruikt; en het is interessant om b. v. de voor neutraal geel versleten inkt van verschillende fabrikanten te vergelijken; — maar al kon de drukker nu den regenboog zelf als inkt aan zijn rollen smeren, dan nog zou hij met de imperfecte clichés, die hem ten dienste staan, niet onmiddellijk het gewenschte resultaat verkrijgen. Iedere tint moet gezocht worden, in verband met de andere tinten, en in verband met de geschapenheid van het cliché. Men begrijpt hoe wisselvallig het verkregen resultaat dan is; het ligt aan een niemendal, of de heele combinatie wordt valsch.

Het beste bewijs voor het gebrekkige van het procédé ligt trouwens in het feit, dat in de praktijk bijna nooit drie kleurplaten volstaan, om een min of meer bevredigend resultaat te verkrijgen; men voegt er een vierde of een vijfde kleur aan toe, om bij te springen, waar de drie platen te kort schieten. Dit vierde of vijfde cliché wordt dan, om zoo te zeggen, geheel uit de hand bijgewerkt.

Het foto-mechanische driekleurenprocédé bestaat dus alleen maar in theorie. In de werkelijkheid komt alles neer op de intellectueele tusschenkomst van een of meerdere technici.

Dat op dit soort compromis tusschen mechaniek en handwerk in geenen deele positief te rekenen valt, en men altijd aan verrassingen is blootgesteld, behoeft wel geen verder betoog.

Nu geven de uitgevers van gekleurde platen hoog op over de artistieke (?) bekwaamheden en de groote practische ondervinding van hunne operateurs, en wij erkennen dan ook gaarne, dat deze menschen soms méér dan gewone verdiensten aan den dag leggen. Maar al kwamen nu morgen Rafaël en Rembrandt in hoogsteigen persoon uit hun graf, om een betrekking als driekleurenetser te aanvaarden, — dan zou, bij alle waardeering voor het oorspronkelijke dat ze daarin zouden kunnen leggen, hun reproductief werk als zoodanig toch nog altijd beneden een doodgewone fotografie staan.

Waar nu een etser het oorspronkelijke kunstwerk in zijn atelier kan krijgen, en voortdurend onder oogen hebben, wordt natuurlijk de kans op een bevredigend resultaat veel grooter, dan wanneer zijn model ergens in een Museum hangt, en hij dus grootendeels op zijn herinnering moet afgaan.

Zoo krijgt men dan ook soms driekleuren-proeven te zien, die het origineel vrij nauwkeurig weergeven; vooral met moderne akwarellen en teekeningen, waarin de lijn het meest spreekt en waarin zelden diepe, krachtige tonen voorkomen, is dit soms het geval; ook kunstvoorwerpen, weefsels, porcelein, valt soms goed uit; doch dit pleit alleen voor de geschiktheid van het model, *niet* voor de deugdelijkheid van het procédé in 't algemeen.

***

Was het nu een gelukkige gedachte om, waar het gold « iets van Rembrand'ts kunst te brengen tot het geheele volk, » dit nog zeer twijfelachtige procédé te kiezen? De inrichters van dit soort huldebewijs, hebben hierover dan ook méér dan het noodige moeten hooren. Zeker zijn de kritieken, die over 't album uitgebracht werden, niet vrij van overdrijving; maar het blijft niet minder waar, dat, wat hier geboden werd, niet goed genoeg voor Rembrandt, en niet goed genoeg voor zijn volk is. Het is, wat het noodzakelijk moest

worden : een *à peu près*, waar den oppervlakkigen beschouwer misschien genoegen zal mee nemen, maar dat nooit iemand zal bevredigen, die waarlijk respect heeft voor Rembrandt's kunst.

Het is wel curieus om te constateeren dat het comiteit, toen het een soort referendum inrichtte om zijn album te verdedigen, vooral in Duitschland instemming vond : juist bij het volk, dat in heel zijn kunstgeschiedenis blijk gegeven heeft, van weinig of geen gevoel voor kleur te bezitten.

En dit brengt ons er toe om nog een dergelijke uitgave te vermelden, die thans in Duitschland verschijnt : « Die Galerien Europa's : » eveneens een reeks reproducties in kleur naar oude schilderijen. — Men kan over 't algemeen niet zeggen, dat deze afbeeldingen *slecht* zijn; men moet de handigheid van den technicus bewonderen, en de partij, die uit de beschikbare middelen getrokken werd.

En toch geven die plaatjes u den kriebel, toch geven ze u voortdurend een gevoel of ge bedot en bedrogen wordt, en u een valsch en verraderlijk beeld voor goede waar wordt opgedrongen.

Wat dit is nu juist het eigenaardige : hoe dichter de afbeelding het origineel nabijkomt, hoe hinderlijker wordt het verschil, dat er altijd blijft bestaan. — Een onbeholpen chromolithografie, die zonder eenig succes probeert om den indruk van een schilderij weer te geven, is minder irritant dan zoo'n driekleurendruk, die u onder een mom van fotografische nauwkeurigheid eigenlijk maar wat voorliegt. Die geveinsde oprechtheid, die schijnheilige huichelarij, dat gecoquetteer met de camera, — terwijl men toch heel goed weet dat er onderduims aan geknoeid en geploeterd wordt — werkt ijselijk op uw zenuwen. Het wordt u te moede, of ge uit het benauwde neusgeluid van een fonograaf een bekende stem hoort, maar toch het besef niet kunt kwijtraken, dat er in dat beroerde ding eigenlijk toch niet anders zit dan een schorre mechaniek.

Nu is dit misschien wel aardig om kinderen mee te amuzeeren, maar serieuse menschen laten er zich toch niet door beet nemen. B.



✠ KARL BÆDEKER : ÆGYPTEN UND SUDÂN ✠ MIT 38 KARTEN UND PLÄNEN, 59 GRUNDISSEN UND 57 VIGNETTEN ✠ SECHSTE AUFLAGE ✠ LEIPZIG, 1906 ✠ Mk. 15.—

✠ — : OBERITALIEN, MIT RAVENNA, FLORENZ UND LIVORNO ✠ MIT 30 KARTEN, 30 PLÄNEN, 10 GRUNDRISSEN UND 1 PANORAMA ✠ SIEBZENHTE AUFLAGE ✠ LEIPZIG, 1906 ✠ Mk. 8.—

✠ — : LE SUD-EST DE LA FRANCE, DU JURA A LA MÉDITERRANÉE, Y COMPRIS LA CORSE ✠ AVEC 22 CARTES, 25 PLANS DE VILLES ET UN PANORAMA ✠ HUITIEME ÉDITION ✠ LEIPZIG-PARIS, 1906 ✠ Mk. 6.—



DAT Baedeker om zijn inlichtingen van zuiver practischen aard een onmisbaren reisgezel is, heeft eenieder van zijn eersten tocht af ondervonden ; maar dat het ook als handig informatie-boek steeds van waarde blijft, bemerkt men pas op z'n studeerkamer. En in vele gevallen blijkt Baedeker ook een onmisbare handleiding naast uitvoeriger studieboeken te zijn.

Dit is voornamelijk het geval met een betrekkelijk nog weinig bereisd land als Egypte, dat Baedeker dit jaar weer in een nieuwe uitgave behandelt. Dit reisboek is geen gewoon reisboek meer : het is een leiddraad tot de studie van een land, dat in de beschavings-geschiedenis een zoo buitengewoon gewichtigen rol heeft gespeeld. Bij wijze van inleiding werden door verschillende specialisten studies over dit onderwerp geleverd : door Schweinfurth over het land en 't volk, door Socin over godsdienst, zeden en gebruiken der Mahommedanen, door Steindorff over de geschiedenis, de hieroglyphen, den oud-Egyptischen godsdienst en vooral over de oude kunstgeschiedenis; door Schreiber over de Alexandrijnsche kunst; door Franz-Pascha over de Araabsche kunst enz.; daarbij een korte bibliografie, waarin de belangstellende verdere aanwijzingen vindt. Maar dit is slechts een

begin; — de voornaamste deugdelijkheid van het boek zit in de beschrijvingen van steden, gebouwen, tempels, pyramiden — het alles uitvoerig toegelicht met zeer nauwkeurige kaarten, plattegronden en teekeningen.

Men mag zeggen — en hierop valt in dit tijdschrift vooral te wijzen — dat, wie zich met Egyptische kunststudie bezig houdt, Baedeker eenvoudig niet meer missen kan, wanneer hij eenmaal gewoon is geraakt om het als een soort topografisch woordenboek te gebruiken.

Dat echter op een gebied, waar nog zooveel onopgeloste vraagstukken liggen, de gegeven of voorgestelde oplossingen soms betwistbaar blijven, spreekt wel vanzelf. Een groote moeilijkheid ligt o. a. in de chronologie, daar, zooals men weet, de oude Egyptenaren geen vaste jaartelling hadden, maar de regeeringsjaren van hun koningen en koningsgeslachten tot standaard namen. Nu bestaat omtrent de tijdsbepaling van deze regeeringsjaren of dynastieën nogal groot meeningsverschil tusschen de geleerden. Door Franschen en Engelschen worden doorgaans de door Maspero voorgestelde data aangenomen, die de eerste Dynastie tot omstreeks 5000 vóór Christus doet opklimmen. De strekking der jongere Duitsche geleerden is, om dit jaartal sterk te verminderen, en de eerste Dynastie tot omstreeks 3300 terug te voeren. Nu wordt dit laatste systeem ook in Baedeker gevolgd — waartegen wij géén bezwaar hebben — maar misschien wel op een al te absolute wijze, die den leek moet doen denken dat hieraan niets meer te veranderen valt, terwijl men toch de kwestie nog niet als definitief opgelost kan beschouwen.

***

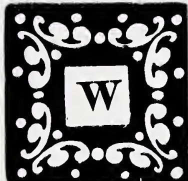
Naast het Egyptische handboek vermeldden we hierboven twee nieuwe Baedeker-uitgaven : Noord-Italië en Zuid-Oost Frankrijk, die voor de kunstgeschiedenis eveneens van groote beteekenis zijn. Heel Italië is maar één groot Museum, waardoor Baedeker, naast Burckhardt's *Cicerone*, een onmisbaren wegwijzer is. Het handboek wordt ingeleid door Anton Springer en ook den verderen inhoud blijft dezen grooten voorganger op het gebied der wetenschappelijke kunststudie waardig; met de resultaten der nieuwste kunstnavorsching, wordt ook in deze uitgave weer zorgvuldig rekening gehouden. Wij kennen geen enkelen reisgids, die in dit opzicht zoo bruikbaar en vertrouwbaar is als Baedeker — en dat is zeker de grootste lof, die wij er hier over zeggen kunnen.

In Zuid-Oost Frankrijk blijft het natuurschoon — als voorwendsel tot mondaine uitspanningen — wel de grootste aantrekkelijkheid voor het gewone reizende publiek. Maar wie ook in het verre verleden weet op te leven, vindt in de *Provincia Romana*, of in het pauselijke Avignon, en in zooveele kleine, oude, schilderachtige stadjes waar de salontreinen met verachting voorbijsnorren, véél te genieten. Ook hier zal Baedeker ons den weg wijzen, en aan zijn goede voorlichting zullen wij indrukken te danken hebben, die wij in ons leven niet weer vergeten.

X.



GENUA, VON WILHELM SUIDA (BERÜHMTE KUNSTSTÄTTEN, N° 33) MIT 143 ABBILDUNGEN LEIPZIG, VERLAG VON E. A. SEEMANN, 1906 PREIS : Mk. 4.—



WIE van een stad nog wat anders meedraagt dan een vage herinnering aan hôtelkamers en electrische trams — wie zich weet te verdiepen in het mooie, dat die stad geschapen heeft, en allengs haar karakter, haar fizionomie als van een levend mensch zich scherper in zijn geest ziet omlijnen, — zal in deze reeks stadsbeschrijvingen een niet genoeg te waardeeren bron van leering en genot vinden.

Niet alleen kerken en paleizen, niet alleen straten en pleinen dragen bij tot het vormen van dit beeld — maar ook nog zoovele kleinere kunstwerken die er ontstonden en worden bewaard. Kan men zich Florence denken zonder Michelangelo's graftomben der Mediceeërs — Brugge, zonder Memlinc's Lieve-Vrouwen, Amsterdam, zonder Rembrandt's Nachtwacht? Duizend elemen-

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

ten dragen er toe bij om een stad haar eigen kunstkarakter, haar eigen atmosfeer te geven — en in de hier besproken reeks boekjes wordt er met goed gevolg naar gestreefd, om dit karakter te omschrijven en vast te houden.

Waar het gebrek van dergelijke monografieën elders al te vaak oppervlakkigheid is — krijgen we hier in de eerste plaats een degelijken tekst te lezen — geschreven door kunsthistorici die de behandelde stad grondig bestudeerd hebben, en dan als het ware slechts een samenvatting van veel uitgebreider studie geven. Die tekst wordt verduidelijkt door een ruime keuze illustraties, welke, den geringen prijs in aanmerking nemend, doorgaans bevredigend zijn uitgevoerd.

Het laatst verschenen bandje is gewijd aan Genua; de schrijver, Wilhelm Suida, had het hier zeker niet gemakkelijk : vooreerst door het heel bizondere, disparate karakter der stad zelf, waar zooveel vreemde invloeden zich eeuwenlang hebben gekruist — en vervolgens door een bijna volslagen gebrek aan betrouwbare literatuur op dit speciale gebied; Genua schijnt tot nu toe geen groote aantrekkingskracht op zoekende kunstcritici te hebben uitgeoefend, zoodat het werk hier dubbel moeielijk viel ; bovendien vond de schrijver geen toegang tot sommige verzamelingen, welke, naar het schijnt, met een monsterachtig egoïsm bewaard worden door Genueesche families, die van hun voorouders misschien een adellijk wapen, maar niet een edel hart geërfd hebben.

De resultaten van Suida's opsporingen blijven er, in 't algemeen genomen, niet minder belangwekkend om, terwijl de voor een deel onuitgegeven reproducties er de waarde nog van verhoogen. Zooals men weet speelden de Vlamingen te Genua een gewichtigen rol. Wij vinden hier dan ook een aantal Vlaamsche kunstwerken afgebeeld en besproken, waarop we gaarne de aandacht vestigen : schilderijen van Geeraard David, Joost van Cleve, een navolger van Quinten Matsijs, Rubens en vooral van Dyck, wiens Genueesche tijd een zoo belangrijk hoofdstuk in de geschiedenis der Vlaamsche schilderkunst vormt.

B.



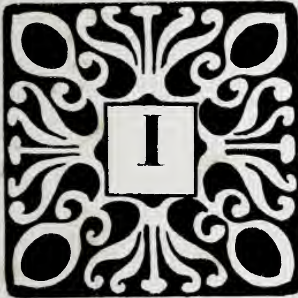


OVER EENIGE LUIKSCHE KUNSTENAARS

(Eerste Artikel)

DE KUNST TE LUIK

OVER EENIGE
LUIKSCHE
KUNSTE-
NAARS



N de beeldende kunsten bekleedt Luik een bijzondere plaats, al is het ook niet mogelijk in de werken, die er ontstonden, de kenteekens van een bepaalde school te ontdekken, die de uitdrukking van een volk en van zijn geest zou zijn.

De onderscheiden volksstammen, die zich aan de boorden der Maas vermengden, hebben er breede en diepe sporen gelaten. De bouwkunst bracht er merkwaardige werken voort, de beeldhouwerij en de gebruikskunsten stukken van wier eenvoud van uitvoering en grootschheid van opzet alleen in de Grieksche oudheid de weerga te vinden is, zooals dit wonder der xiie eeuw : de doopvont der Sint Bartholomeus-kerk van Reinier van Hoei.

Zin voor kunst kan niet betwist worden aan een volk, in wiens schoot het schrijn van Sint-Remaclus te Stavelot, dat van Sint-Adolijn, het beeldhouwwerk in het Paleis der Prins-bisschoppen door Frans Borset, een buitengewoon kunstenaar, en zooveel ander schoons ontstond. De tentoonstelling te Dinant en die voor Oude Kunst te Luik bewezen het ten overvloede. Ook de emailleerkunst schiep allerschoonste relikwiekasten en voorwerpen voor kerkelijk gebruik. Echter ontwikkelt een kunst zich nooit alleen. Met de beeldhouw- en de bouwkunst houden de teekenende kunsten gelijken tred en de emailleerkunst toont ons duidelijk dat de schilderkunst in den lande aan de Maas niet achter bleef. Dit wordt overigens nog door andere bewijzen gestaafd. Behalve de muurschilderingen, die gewelven en muren in de gothische kerken bedekken, toonen nog miniaturen als die in den Bijbel en in het Evangelie te Stavelot alsook het schrijn der H. Odilia, dat de kleuren geen minder bekwame beoefenaars

vonden in de groote Waalsche stad, dan de graveerstift en de beitel.

Branden en plunderingen hebben onberekenbare rijkdommen en onvergelijkelijke kunstschatten doen te loor gaan, maar het weinige, dat nog overblijft, wijst onmiskenbaar op een merkwaardigen bloei, zonder dat men zijn toevlucht tot onderstellingen en gissingen hoeft te nemen.

Menig overblijfsel schijnt aan te duiden dat Luik, de oudste dochter der Roomsche kerk, in onze gewesten de kroon spande in de kunst en zooveel als het Florence van het Noorden was.

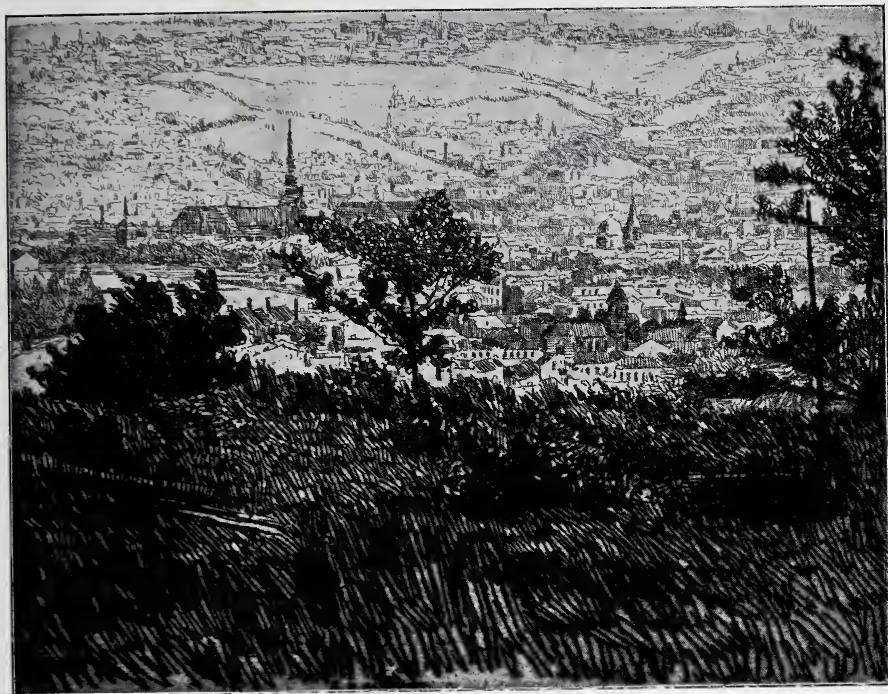
Zij beherbergde kunstrijke beeldsnijders, juist als de zusterstad Dinant koperslagers, wier handigheid verbaasde. De naburige landschappen ondergingen haar invloed. Dank aan druk verkeer met Italie bracht zij het op een hoogte, waarop maar weinige steden met haar konden wedijveren en om die reden begeerden de hertogen van Bourgondië, die Westersche satrapen, haar tot hoofdstad. Maar zij hield meer van haar onafhankelijkheid, haar prins-bisschoppen en haar vrijheid. Deze neiging moest zij duur bekoopen. Zij werd geprest, verminkt en vernield ; maar toch rees zij als Vogel Rok weer uit haar assche op.

Zooals de zwaluwen bij het aanbreken van den winter, waren de kunstenaars echter heengetogen naar milder streken, waar minder woeling en meer rust heerschte. De gebroeders van Eyck weken naar elders. De Vlaamsche steden, van wier weelde de Fransche koningin versteld stond, boden hun beter gelegenheid tot ontwikkeling hunner gave dan een overbelaste, voor lang verarmde stad. Zij vormden er school en de kunst bloeide te Brugge, te Gent en te Antwerpen.

De twee eenige groote schilders die het Maasland later tot eer strekten waren niet te Luik geboren. Joachim Patinier van Dinant en Hendrik Bles van Bouvignes bezaten de algemeene ontwikkeling van hun tijd en staan slechts in los verband tot de stad der prins-bisschoppen.

Maar toch is het verbazend, dat na zulke beloften, of beter, na zulke bewijzen van kracht en leven, de beeldende kunsten voor zoolang ten onder konden gaan in een stad, waar zij nochtans tot zulke hoogte waren gekomen.

Wat is daar de oorzaak van ? Staatkundige beroerten en onheilen hebben er voorzeker toe bijgedragen, maar de eenige redenen van het verval zijn zij niet. Na de godsdienstoorlogen, die Vlaanderen te vuur en te zwaard zetten, herleeft de schilderkunst daar toch en brengt het tot ongeëvenaarden bloei. Te Luik gaat zij te niet. Dit is vooral te wijten, dunkt ons, aan den invloed van Italië, die de Waalsche eigendommelijkheid verzwakte en ontzenuwde en haar door zeker manierism

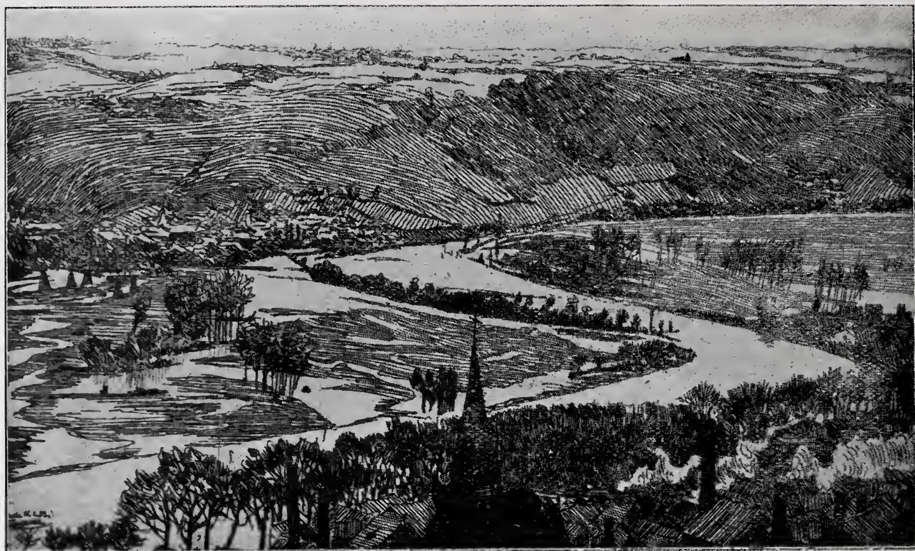


F. MARÉCHAL : Hoekje van Luik. (Ets).

bedierf. Lambert Lombart was meer kenner dan kunstenaar toen hij van zijn reis naar Rome terugkeerde. Hij bracht kunstregels mee in plaats van kunstwerken. Zijn geestesontwikkeling is veelomvattend, maar als schilder is hij een kunstenaar van tweeden rang.

Bij hem haalt de neiging tot afgetrokkenheden de overhand op de verbeeldingskracht, evenals bij de meeste Luiksche kunstenaars na hem. Zoowel Lampson als Ramey zijn meer mannen van smaak en kennis dan kunstenaars ; Douffet is gewetensvol, maar blinkt in niets uit; Bertholet Flémalle is droog en koud; Geeraard de Lairesse, een theoretiecus evenals alle Luikenaars, gaf het groote schildersboek in het licht; maar schoon zijn talent boven het gewone stond, liet hij niet één werk van eerste gehalte na. Al wat hij voortbracht blijft op het tweede plan, zoowel wegens al te gemakkelijke samenstelling als wegens al te luchtige uitvoering.

Damri, wiens schilderijen nochtans niet te onderschatten zijn, werd al even erg als de anderen door de Italianen beheerscht; en de schilderkunst in de XVIIIe eeuw was niets meer dan nabootsing van de Fransche. Bij geen enkel kunstenaar uit dien tijd treft men wáár natuurgevoel aan. Allen drijven willoos op den stroom van een conventionneele kunst en gaan in formulen ten onder, juist als de Italiaansche navolgers van Rafaël, bij wie zij ter school waren gegaan.



F. MARÉCHAL : de Maas. (Ets).

Italië versterkte in hen zekere neiging tegenover welke wat meer wantrouwen en voorzichtigheid niet ten onpas ware gekomen : de zin voor de werkelijkheid, toch al zwak bij hen, werd nog verder teruggedrongen. Zij nemen schoolsche voorschriften aan en passen die slaafs toe. Houden zij zich niet aan de stelregels van anderen, dan voeren zij hun eigene uit en blijven zoodoende binnen de enge palen van een dorre styliseering. Daarentegen krijgen de Vlamingen, die van nature tot het uiterste realisme overhellen, door den omgang met Italië, een zin voor maat en verhouding, die hun tot dan toe ontbrak. Zij brengen het hierin zelfs verder dan hun meesters.

De Luiksche kunstenaars hebben bij hun terugkeer uit Italië den aard van hun land en van hun volk vergeten, en schildert een hunner het Maasland in zijn wezen, dan doet hij dit zonder innerlijke toewijding en overtuiging. Heimelijk is hij van de gedachte aan de groote stukken der Roomsche en der Florentijnsche school vervuld en tracht, wel verre van zich zelf te willen zijn, te wedijveren met Leonardo da Vinci, Rafaël en Michelangelo, door ze na te doen. Hij denkt er niet aan voort te gaan op het spoor van François Borset, Reinier van Hoei, van Eyck, Patinier en Hendrik Bles, die roemrijke meesters ! Nog tot op onzen tijd heeft dat onbegrijpelijk misverstand menig kunstenaar den verkeerden weg opgestuurd.

Italië doet den Luikenaar verdorren en verdrogen. Geen vast geloof bindt hem meer aan zijn land. En is in hem niet alle liefde tot dit land te loor gegaan, wat er hem van rest is lijdelijk, het wortelt niet diep ; want het uitzicht van zijn vaderland vertoont in zijn oog niet alle schoonheden der wereld. Hem bezielt nòch sterke geestdrift, nòch vruchtdragende haat.

FR. MARÉCHAL: LUIK. (Ets).



Dit wil daarom niet zeggen, dat hun werken den stempel niet dragen van het volk waaruit zij gekomen zijn. Hun lijnen zijn sober en nauwkeurig, hun uitdrukking karaktervol, maar hun tonen zijn al te vaak overdreven en, bij Geeraard de Lairesse o. a., is de kleur schreeuwerig en valsch. Hun ontbreekt de krachtige werkelijkheidszin en de sappigheid der Vlamingen, de keurigheid der Hollanders, een soort « negatieve » oorspronkelijkheid is hun eigen, zooals Helbig het schilderachtig uitdrukt. Zij leunen vooral sterk tegen de Fransche school aan.

Met opzet spreken wij hier van Luikenaars en niet van Walen. Luik is immers niet heel Walenland ! Het Waalsche volkskarakter verschilt hemelsbreed van streek tot streek. De Luikenaar verschilt met den Ardennenbewoner, deze met den Hoeienaar, den Haspegouwer, dien uit de Condroz, van Famenne, den Namenaar, den Dinantees, dien van den Samber, van den Borinage, den Nijvelaar, den Bergenaar en den Doornikenaar. Luik vertegenwoordigt die allen niet, zij is de samenvatting niet van al deze gewesten. Bergen dat in de xv^e eeuw zijn schilderschool bezat en Doornik, de oude veste der Frankische koningen, waar Rogier van der Weyden geboren werd, hebben met Luik al even weinig gemeens als met elk ander volk. De menschen wonende tusschen Samber en Maas, het land dat eertijds deel uitmaakte van het prins-bisdom, verstaan den Luikenaar niet. De Fransche Marke is scherp van de Germaansche gescheiden.

Het komt er dus op aan, zich van alle algemeene gevolgtrekking te onthouden ; men kan licht te verre gaan.

Van Luiksch standpunt kan het feit dat Rogier van der Weyden en Jan van Mabuse van Waalsche afkomst waren tot geen slotsom leiden, in welken zin dan ook, en wat Hendrik Bles en Joachim Patinier betreft, wie weet is het niet te veel gezegd, dat zij ook Walen waren.

Daar bestaat een Waalsch individualism. Een Waalsche eenheid niet. Plaatselijke trekken zijn te onderscheiden, trekken die alle Walen gemeen zijn, niet.

*
* *

In de xvii^e eeuw verschijnt te Luik een baanbreker van de kunst der xviii^e. De ziel van het ras begint te leven onder den beitel van Jean Delcour. Zij kwam weer tot zichzelf, de kwade dagen waren voorbij ; aan de zalige oevers van de luilekkere en welige Maas tusschen groene en bloemige heuvelen, bij de wijnstokken, slaat zij haar blij geluid den blauwen hooge in en vertoont zij zich zooals zij bestaat in al haar kracht en bevalligheid : O. L. Vrouw der Bron in de rue Vinâve d'Ile, een soort van Waalsche Muse, wier kleed golft op den zwaai van een bovenaardschen « cramignon ».

Maar zelfs Delcour ontsnapt niet aan de opmerking, die wij hooger maakten. Hij vervalt in herhaling. En wat op zijn handen patroon geworden was, ontaardde bij zijn navolgers tot een onuitstaanbaar stelsel.

Allicht kon men hieruit opmaken, dat de Luikenaar met weinig en gauw met zichzelf tevreden was. In zijn oog gaat Luik alles te boven :

Verum hæc tantum alias inter caput extulit urbes
Quantum lenta solent inter viburna cupressi.

Alleen Parijs, Rome en het Athene der oudheid konden er mee vergeleken worden.

Daarbij is de Luikenaar huisbakken en van nature weinig weetzuchtig in zake van kunst, een zonderling mengsel van lichtzinnigheid en halsstarrigheid.

Hij is tot veralgemeening en aftrekking geneigd, maar heeft weinig aanleg tot vormelijke inkleeding en zakelijkheid. Niet zoodra heeft hij stift of penseel in handen, of hij begeeft zich aan 't redeneeren over kunst en bouwt dikwijls genoeg vernuftige en spitsvondige theoriën op, in stee van eenvoudig te trachten de streek of de omgeving die hij voor oogen heeft, weer te geven. 't Mist nooit of hij maakt zich zelf dan wat wijs en vergoelijkt zijn traagheid door te zeggen, dat hij onder te zwaren last van gedachten gebogen gaat.

*
* *

De nijverheid, die een aanzienlijke uitbreiding te Luik en in zijn omgeving kreeg, heeft de kunst kwaad gedaan. Door de schuld van de nieuwe burgerij werd de echt Luiksche, aanvallige bouwtrant, vleesch en bloed van den lande, onrechtvaardiglijk achteruitgezet. De nieuwe rijken misprezen hem en trokken de welgedane rococogebouwen op, die wij nu te zien krijgen in het *Ile du Commerce*. Het ging er na aan toe, of de stad verloor alle eigen karakter om de banale gedaante van een kosmopolitische stad aan te nemen.

Maar de Muze des Volks was niet ingeslapen. Lijk Uilenspiegel verhief zij weer eens de stem en denkelijk ook niet voor den laatsten keer. Met Nicolas Defrecheux zong zij « cramignons » en nogmaals blonk de waarheid uit, « dat poëzie en kunst in het hart des volks nieuwe kracht moeten scheppen om jong en bloeiende te blijven. Het hart des volks is hun een bron van jeugd ».

De huidige Luiksche kunstenaars kwamen dus voor totaal valsche overleveringen te staan en liever dan er slachtoffers van te worden, volgden zij hun eigen ingeving.

Overigens had een andere Waal, Félicien Rops, hun reeds het voorbeeld gegeven.



A. RASSENFOSSE : Mijnwerkster. (Teekening).

Van afkomst Namenaar, Waal met hart en ziel, was Rops in meer dan één opzicht te vergelijken met Hendrik Bles van Bouvignes. Hij was er de man niet naar, om gedachte en kunst binnen de nauwe perken van kleinhartige meeningen op te sluiten, die al zoo lang van vader op zoon waren overgegaan. Hij verspilde zijn tijd niet met twistredenen omtrent den voorrang van dit of dat ras. Alle zinnebeeld, al wat naar akademische stelregels zweemde, verwierp hij als zijnde leugenachtig. Hij ging uitsluitend bij de Natuur te rade. Zijn veelzijdige geest zocht voedsel zoowel bij de oude Vlaamsche meesters der schilderkunst als bij de groote Fransche schrijvers der XVIe eeuw,

Rabelais, Montaigne, Regnier; bij de tijdgenooten Poë, Baudelaire, d'Aurevilly, Villiers de l'Isle Adam, zoowel als in het hart van het ras zelf, tot hetwelk hij behoorde. Niets was hem te min om een wijze van uitdrukking te erlangen, die hem alleen eigen was en die tevens onzen zenuwachtigen, gespitsten, koortsigen, ijlenden tijd gaf wat hem toekwam. Zijn biografen zeggen dat hij niets aan het toeval overliet. Hij sloeg de natuur geduldig gade, was er op uit om het leven op heeterdaad te betrappen, en hartelijk wars van al wat hem opgedirkt en opgemaakt docht. Zijn verlangen om een eerlijk kunstenaar te zijn hield gelijken tred met zijn wetenschap. Van daar de gesmijdigheid, de diepe waarheid, de kleurigheid, de kloppende aderslag van het leven in zijn werken. Gelijk elk groot kunstenaar twijfelde hij aan zich zelf en kon die twijfel hem somwijlen tot radeloosheid drijven. Toen hij eens aan een vriend het leven in de Parijsche werkplaatsen uiteendeed en beschreef hoe men daar zit te arbeiden in den walm van sigaretten en — te midden van wauwelende kameraden, zegde hij : Wil ik iets uitrichten, dat wat te beteekenen heeft, dan moet ik mij met het model opsluiten, opdat ik alleen zij als mijn kracht te kort schiet; want soms heb ik schrik van die verduivelde Natuur : zij jaagt mij flauwte en koorts op het lijf, alsof ik er een was, die pas begint.

Dit kwam omdat hem de studie der breede en krachtvolle Vlamingen had bezig gehouden, aleer hij naar Parijs ging, waar hem een modernism de oogen uitstak, dat hij naderhand op zoo vreemde, pakkende en bewonderenswaardige wijs wist vast te houden.

Wat hij dacht over de Vlaamsche schilders is bekend : « mij dunkt, dat er geen school is, levendiger, geestiger in den vollen zin des woords, dan de Vlaamsche der XVIe en XVIIe eeuw, al heeft zij ook altijd den naam gehad, een school van wezens te zijn, die uitsluitend op het stoffelijke uit waren ».

Ook Constantin Meunier heeft ons getoond wat Waalsche gedachte en Waalsch gevoel vermogen, als zij in aanraking komen met het machtig Vlaamsch realisme, dat zonder ophouden eeuwenlang zoovele meesterstukken in het leven riep. En dankt de heer Victor Rousseau niet aan dit realisme, van een idealisme teruggekomen te zijn, dat allicht in stelselmatigheid had kunnen ontaarden, om den meester der sierlijkheid en aanvalligheid te worden ?

Niet slechts realist is de Vlaming, maar ook, en altijd, iemand voor wien de kleur een levende wezenlijkheid is. Dit eindelijk niet in te zien, ware een onvergefelijke fout voor de Walen geweest.

* * *

Ten aanzien van de weinige werken, die uit het Maasland komen,

FR. MARÉCHAL: DE MAASBRUGGEN. (Ets).



is men zich af gaan vragen of die streek, al is zij nog zoo rijk aan lijnen, edel en dichterlijk, wel in kleuren op het doek gebracht kan worden. Maar behalve Patinier en Hendrik Bles, die het bewijs van het tegendeel reeds lang geleverd hadden, toonden Théodore Baron, een in Brabant opgevoed Waal en kameraad van Dubois en en Boulenger, die zelf ook Walen waren, en Eugeen Verdyen, wiens moeder, te Luik geboren, de vaderszuster van onzen grooten schrijver Camille Lemonnier was, welk een schat van poëzie de Maasstreek in zich sluit voor dengene, die geheel van haar wezen doordrongen is. Baron drukte er de hooge gestrengheid van uit. Zijn landschappen zijn als zoovele liturgiën, als zoovele psalmen over het eerste begin der dingen en der eeuwigheid. Water, hemel, rotsen, wouden nemen onder zijn hand een statigheid aan, alsof zij de schepping in den beginne hadden bijgewoond. Zoo ongehoorde en diepe geheimen weten zij, dat de jaargetijden vervliegen zonder er den stempel van vreugde of leed op te drukken. De mensch komt er niet in voor, het aanzijn van den onzichtbaren hoogen God en Schepper zou hem in het niet doen zinken. De oermacht die, in tijden toen de wereld ontstond, breede en diepe valleien trok, hooge bergen opstapelde, puntige rotsen verhief en groote wateren den teugel vierde, heeft de schilder zijn leven lang vereerd en aanbeden.

Niet zoo Verdyen. Voor hem heeft de Maas niets stuursch, niets weerbarstigs ; zij is voor hem als een maagd op het rozig uur van het ontwaken. De verleidelijke heimelijkheid van den ochtend houdt haar omvangen. Rooskleurige, blanke en weerglansende nevelen tooien haar, gedragen op den frisschen adem van den dageraad. Achter regenbogenden mist zijn de bevallig deinende liniën aan de blauwe kim en de zilverig bedoomde groenigheid te ontwaren, terwijl, nog het hoogste van al, de heuveltoppen roodachtig in de zon verrijzen. De feeën spelemeien nog in den neerslag op de weiden en drinken den dauw uit de bloemenkelken.

* * *

Zelfs waar de liefde van de hedendaagsche Luiksche kunstenaars voor hun stad door uitsluitelijkheid een ietsje belachelijk wordt, is er toch nog iets roerends in. Sommige hunner hadden in steden, der kunsten beter gezind, grooter naam, zooniet grooter vermogen kunnen verwerven. Zij gaven er de voorkeur aan, te huis te blijven en zich aan een arbeid te wijden, die, hoe weinig winstgevend ook, hen, wel verre van hun kwaad te doen, op dreef hield. Hun natuurlijke gave voor decoratie deed hen terugkeeren naar de toegepaste kunsten die zoolang aan de vergetelheid waren overgeleverd. Hier konden zij hun

ingeboren aanleg tot zijn recht doen komen. Tegelijk echter werden zij gedwongen, een tucht en orde in acht te nemen, die hunne landgenooten meestal ontbrak. In de kunst kan alleen een vast geloof de plaats van een strenge tucht innemen.

De Luikenaars hebben niet slechts aanzienlijke bijdragen geleverd op het gebied der decoratieve kunst, der verluchting en versiering van het boek, der tapijtwerkerij, der plakbrieven, der meubelkunst en der glasschilderkunst. De Witte, Rulot, Rassenfosse, Berchmans, Maréchal, Donnay, Richard Heintz hebben een eigenaardige zeer belangwekkende en zeer verscheiden Luiksche school in het leven geroepen. Zij vonden de kracht om van het doolpad terug te keeren, waarvan wij hooger spraken, en brachten hun droomen in behoorlijke verhouding tot de werkelijkheid. Zij hebben zich niet meer overgeleverd aan het holle gemijmer van een goedkoop idealism. Uit alles wat hen aantrok, hebben zij alleen dat gekozen, wat inderdaad in beelden te brengen was.

Sommige letterkundigen hebben beproefd hen van dien weg af te brengen om hen op de eeuwig gelijke avonturen der symbolistische en idealistische kunst uit te doen gaan, waar de opgeblazenste titel, de meest verregaande bedoeling, de hoogst opgeschroefde eigendunk nimmer de armoe van gedachte en uitdrukking beplaasteren kunnen.

Zij kwamen gelukkig zegevierend uit die verzoeking; bij Richard Heintz b. v., die het voorbeeld zijner voorgangers ter harte trok, is geen spoor van letterkundige bedoeling meer te vinden, d. w. z. zulke bedoeling, dat zij een schilder van de werken, die met zijn aanleg stroken, kan afbrengen. De *Rotsen te Sy*, te zien eerst in het Paleis voor Schoone Kunsten op de Wereldtentoonstelling in Luik in 1905 en naderhand in de *Libre Esthétique*, vestigden de aandacht op den jongen kunstenaar. Hij schildert de schilderachtigste rivier der Ardennen, de Ourthe, met een liefde, die nooit verzwakt. Over heg en steg, langs velden en wegen en bosschen loopend, wijkt hij nooit van moeder Aarde's zijde. Een droomerig verlangen waart in zijn blik; hij tracht het in zijn werken uit te drukken met een eenvoud dien zijn Luiksche kunstbroeders al te zelden betrachten. Hij is van nature aangenaam in den omgang. Dat zijn schilderijen soms nog wat links uitvallen, is niet erg, overmits daaruit blijkt dat hij het eerlijk meent.

Reeds De Witte had in teekeningen, met onverbeterlijke nauwkeurigheid, onbetwistbaar meesterschap en volstrekt eerlijk realisme uitgevoerd, gebroken met de vroegere opgeblazenheid. Van hem zijn ook nog bekend schilderijen in zeer fijne tonen, portretten, stillevens waarin de toonladder der grijze tonen vooral de aandacht boeit door uitzonderlijken zwier en door voornaamheid.

Joseph Rulot heeft teekeningen geleverd vol van een bevalligheid

A. RASSENFOSSE : MIJNWERKSTERS.

(Gekleurde teekening).



en poëzie, die iemand als het wezen zelf der Waalsche ziel te Luik aandoen. Het borstbeeld der « Marianne » boven het Volkshuis te Angleur ademt een geestdrift, een heldhaftigheid, en is tegelijk toch zoo eenvoudig, dat het als de uitdrukking zelf van 's volks ziel in de arbeiderswereld is. Deze beeldhouwer heeft nog geen gelegenheid gehad om zich in al zijn kracht voor te doen in eenig groot werk. Hij heeft enkele elegant, breed en eerlijk opgevatte boetseeringen vervaardigd, o. a. de *Béatitudes* van Cesar Franck, en het gedenkteeken voor den dichter Nicolas Defrecheux. De uitvoering van dit laatste werd door de stad Luik en door de Regeering aan den heer Rulot besteld. Beantwoordt deze uitvoering aan de verwachting, dan lijdt het geen twijfel of wij zullen eindelijk een grootsch stuk rijker zijn. Maar laat ons den tijd niet vooruit loopen, want in de kunst zijn bedoelingen en beloften van geen tel : de breede buik van een ketel is nog beter dan een slecht uitgevoerde groote kompositie.

Een Luiksch dichter schreef het volgende : « Luik is een stad waarop een noodlot ligt, die men voor altijd zou willen ontvluchten, waarnaar men altijd, tegen zijn zin, terugkeert, een stad, rijk aan talenten, maar die lijk een kattenmoer allen wurgt en doodt die de vleugels niet uitslaan zoo gauw ze de kracht daartoe gevoelen ».

Is de Luikenaar al te huisbakken, in de kunst kan men hem dikwijls verwijten niet genoeg zijn moeders zoon te zijn, en dat wel ten gevolge van zekere vrees die hij zelf voor terughoudendheid en bescheidenheid houdt, maar die in de oogen van alle anderen sterk op een bloôheid gelijkt, die dicht aan zwakheid grenst, of aan een besluiteloosheid, die tot middelmatigheid, zoo niet tot onvruchtbaarheid leidt. Zou dit niet het lot zijn van een oud volk, welks bloed niet genoeg vernieuwd werd en verarmde, wiens aanleg schitterend is, maar van wien de daad te groote inspanning vergt ?

Wij zijn voornemens eenige kunstenaars te bestudeeren, die tegen deze neiging op hebben gewerkt en een Luiksche hergeboorte in het leven geroepen, waarvan men de beteekenis niet kan miskennen.

(Wordt voortgezet).

MAURICE DES OMBIAUX.





JAN PORCELLIS (Slot)

WERKEN VAN JAN PORCELLIS



GELIJK reeds is gezegd, volgt hier een overzicht van des meesters werken, voor zoo ver zij mij bekend zijn. Het eerst van de prenten, door en naar hem gegraveerd, omdat deze, over welker toeschrijving niet kan worden getwist, in vele opzichten een uitnemenden grondslag vormen voor de toekenning der schilderijen en teekeningen, welke daarna zullen worden opgenoemd, terwijl ten slotte zal gegeven worden eene lijst van alles wat in de mij bekende inventarissen en veilingscatalogussen hem wordt toegeschreven.

A). GRAVURES.

1° ETSEN van JAN PORCELLIS.

« *Verscheyden / Stranden en water / gesichten gedaen /* DOOR / *Jan Perselles.* »

Het eerste blad, tevens titelblad, vertoont links een visscher en rechts een visschersvrouw. De man houdt in eene hand een kabeljauw, de vrouw draagt op het hoofd een platte ben met visch. Zij herinneren aan de twee figuren op de uiteinden der vischmarkt te Alkmaar. Zij houden samen tusschen elkaêr een doek gespannen, waarop de vermelde titel staat. Onder het doek ziet men een zeegezicht in de verte. In de laagte een banderol, met het adres : *Jan Pietersen Beerendrecht exc. harlemi.* Deze uitgever-kunsthandelaar was uit Alkmaar, trouwde te Haarlem in 1614, werd er in 1616 als drukker lid van het Gilde, en wordt in 1627 vermeld als kunstkooper. Zijn adres vindt men op verscheidene prenten tot ongeveer 1645. Het boekje is klein octaaf en behelst twintig etsen, die uitvoerig en toch breed zijn behandeld. Op de twee laatste zijn visschersvrouwen, op die van 2 tot 18 zijn visschers de hoofdfiguren. Deze staan op den voorgrond, meestal op een duin. Achter hen, in de laagte, ziet men op eenigen afstand zee of strand. Ieder blad is genummerd. De bladen 18 en 19 zijn geteekend J. P. Deze eerste uitgave is zeer zeldzaam.

De tweede uitgaaf is kenbaar door dat op het eerste blad onder Porcellis' naam staat het monogram van *Hendrick Hondius* en *exc. 1645.*

De derde uitgaaf draagt het adres : *Clemendt de Jonghe exc.*

De vierde heeft onder het adres van J. P. Beerendrecht *F. de Wit excudit.*

De vijfde voert onder den naam van Porcellis, *M. Pool exc.*

De prentjes zijn hoog : met marge 0.07 à 0.072, zonder marge 0.05; breed : met



JAN PORCELLIS : Verscheyden Stranden en Watergesichten, N° 12.

JAN PORCELLIS

marge 0.09 à 0.092. N° 1 is zonder marge, hoog 0.07 en breed 0.085; N° 18, 19 en 20, 0.75 en 0.082. Op N° 2-17 is tusschen de voorstelling en de omlijning een ruimte opengelaten, waarschijnlijk voor een onderschrift, dat, zoover mij bekend, nooit is geplaatst.

Het Rijksprentenkabinet bezit een compleet exemplaar der tweede uitgave en van de overige uitgaven het titelblad.

2° GRAVURES naar JAN PORCELLIS.

In 1627 verscheen een bundel van 12 gravures, het titelblad medegerekend.

Het titelblad behelst een beschoeid eilandje, waarop twee matrozen aan scheepshaken omhoog houden een zeil, waarop gedrukt staat :

Icones Variarum / Navium Hollandicarum /
Quarum usus maxime / in aquis interioribus /
Notatæ a famissimo / Navium Pictore / Johanne Percelles.

Dit zeil is bevestigd in 't midden aan een baken met een ton, en op die ton staan de woorden : *Schipper siet toe.*

Op het voorvlak van het eilandje staan de naam en het adres van den uitgever : *Amsterodami impressæ apud Nicolaum J. Visscher, Anno 1627.*

Het eilandje is versierd met allerlei schippersgereedschappen. Het ligt in een stil water, dat zich naar achteren uitbreidt, links op den achtergrond eenige schepen draagt, en rechts op den tweeden grond begrensd wordt door duinen, waarbij twee schepen. In den beneden hoek rechts het nummer I.

Deze prent is de grootste der serie, hoog zonder marge 0.173, met marge 0,175, en breed 0.245. Waarschijnlijk is de uitgever tevens de graveur. De overige gravures hebben dezelfde breedte, maar zijn slechts 0.165 hoog zonder de marge, waarin de namen der schuiten staan. Op elk blad staat J. P. inv. en het monogram van Claes Jansz. Visscher als uitgever.

Bij een andere uitgave is op het zeil boven den Latijnschen titel aangebracht de sous-titre *Diverses navires / Dont on se sert dans les / Provinces unies.* Bij deze uitgave is in den tweeden staat de naam Nicolaum J. Visscher vervangen door « Gerardi Valk / excudit. »

Een derde uitgaaf verscheen omstreeks 1740 met het adres : « B. Cleynhens Haarlem excudit. »

Nagler, Die Monogrammisten, D. IV, 1871 p. 93, N° 260, meende dat deze uitgaaf ouder was dan die van 1627. Kramm schreef dit na.

Deze prenten geven van de door Porcellis zelf geëtste een geheel verschil-



JAN PORCELLIS: Een Heude. (Icones Variarum Navium Hollandicarum, N° 11).

lenden indruk aangaande zijne wijze van teekenen. De hier gebruikte teekeningen schijnen breed en forsch gedaan, zoodat de details verdwijnen, de lichten en schaduwen in breede partijen worden weêrgegeven.

Beide uitgaven bewijzen hoeveel Porcellis heeft rondgezworven.

Nagler noemt nog een paar prenten, welke J. P. geteekend zijn: *Jacob's droom* en *de Verkondiging van Maria*, die echter niet behooren tot het werk van Jan Porcellis.

B). SCHILDERIJEN (1)

Get. Porcel 1624. — *Zeebocht met schepen*. Doek, 0.50 × 0.66. — Zie de afbeelding. — Veiling Keulen 28 Oct. 1887, N° 122. Had veel geleden vooral door overschildering. De overschilderingen werden nog bij het leven van Senator Dr Laporte, met goed gevolg verwijderd door den heer Hauser te München. — (*Verz. Mevrouw de Wed. L. Laporte*, Linden bij Hannover).

Bijgevoegd later J. Porcelli 1622. — *Uitzicht op een zeehaven* met visschersschuiten en strandwerkers. E. 0.39 × 0.59. Bijna geheel grijze toon. (*Keizer van Duitschland*, Tent. Berlijn. April-Mei 1890).

Get. J. P. — *Zeegezicht*. Links eenige visschersschuiten. Op den achtergrond rechts een kust, waarbij eenige groote schepen liggen. E. 0.37 × 0.57. In dezelfde manier als het vorige stuk. (*Keizer van Duitschland*, Tent. Berlijn, April-Mei 1890).

Get. J. P. Op de rugzijde van latere hand: Percellis Fecit. — *Stormachtige zee*. Op den voorgrond rechts een groot schip; daarachter en in de verte twee schepen. Op den voorgrond links een waterspuitende potvisch. Eik. 0.41 × 0.63. Nog al sterk schoon gemaakt; en wat te licht geworden. Een spuitende potvisch staat, op n° 11 der *Icones*. (De heer Rudolph Stüve, op de Tent. Berlijn, Jan.-Mrt 1883, nu bij de *familie Stüve*).

(1) Hier volgt eene opgaaf der nog bestaande schilderijen van Jan Porcellis, voor zoover zij mij bekend zijn. Schilderijen, welke m. i. van Julius Porcellis of Jan Peeters zijn, zooals die in het Museum te Darmstadt en het Museum te Frankfort a/Main, worden hier niet vermeld.



JAN PORCELLIS : Teekening.
(Rijksprentenkabinet, Amsterdam).

Get. J. P. — *Kalme zee met schepen bij bewolkte lucht.* D. op E. 0.31 × 0.57. Heeft geleden in de lucht, rechts en links. — Zie de afbeelding, waarop niet goed zichtbaar is de door vijf mannen geroeide schuit, welke drie heeren brengt aan boord van den boeier rechts. — (*Museum Emden*, N° 125. In 1823 ten geschenke ontvangen van G. W. Loessing). JAN PORCELLIS

Get. J. P. — *Riviermond bij matigen wind.* Op den achtergrond links een stad met vierkanten toren (Brielle?); rechts land met boomen en in 't midden een eiland met boomen. Uit den rivierarm rechts zeilen achter elkaar naar voren drie boeiers; de voorste, welke op den voorgrond is, vóór den wind, rechts van deze laveert er één tegen den wind. Bij de stad, links, liggen eenige groote schepen, twee zeilen naar voren, het voorste nadert een zandplaat, waarbij een zeilschuit ligt. Op den voorgrond een roeiboot met visschers. Er waait een frissche bries, die de golven doet schuimen. De voorste golfstrook is beschaduwd, de verdere afwisselend verlicht, al naar het licht valt uit de hooge, weinig bewolkte lucht, waarin rechts een donkere wolk opstijgt. 0.47 × 0.66 ½. (*Museum Oldenburg*, N° 152. — G. Parthey, Deutscher Bildersaal D. II, 1864. N° 8. — Door C. Oncken gegraveerd in Wilh. Bode, *Die Grossherz. Gemälde-Galerie zu Oldenburg*, 1888).

Get. op drijvende plank, half uitgewischt: JAN POR... — *Zeegat bij Stormwêer.* E. 0.21 × 0.30. — Zie de afbeelding. — Zeer vet geschilderd. (*Museum Budapest*, N° 270). Gek. bij Monchen te 's Gravenhage, in 1886.

Get. J. P. — *Havenmond bij hevigen wind.* E. 0.584 × 0.81. — Zie de afbeelding. — Minder vet en in grijzen toon. (De heer H. Pfungst, Londen, die dit stuk in bruikleen gaf aan het Kon. Kabinet van Schilderijen te 's Gravenhage van 1903 tot 1905. Nu in de Verz. van den heer *Arthur Kay, te Glasgow.*)

Get. J. P. — *Woelende zee met schepen.* Ongeveer in 't midden zeilt over de schuimende golven een pink naar voren. Fijn grijze toon, zeer schilderachtig. — Eik. — (Verz. *Dr. A. Bredius*, Dir. van het Kon. Kabinet van schilderijen te 's Gravenhage).

— *Zeegezicht.* Onder een winderige lucht van grijze en witte wolken zeilen



JAN PORCELLIS : Strand- en Zeegezicht, (teekening).
(Museum Boymans, Rotterdam).

verscheiden schepen over het golvende water, dat op den voorgrond en aan den gezichteinder beschaduwd en op den tweeden grond verlicht is. Rechts staat een baken op 't eind van een duin. In de verte de daken en torens van eene stad. D. 0.45 ½ × 0 56. (*National Gallery Edinburg*, N° 44 Dutch School. Door Dr. C. Hofstede de Groot herkend als een werk van Jan Porcellis).

Get. J. P. — *Riviermond* met zeilende schepen, stil water en hooge, heldere lucht. E. 0.22 × 0.18. — Zie de afbeelding. — (*K. Friedrich Museum, Berlijn*, N° 832a. Gekocht in 1846). G. Parthey, Deutscher Bildersaal D. II, N° 1.

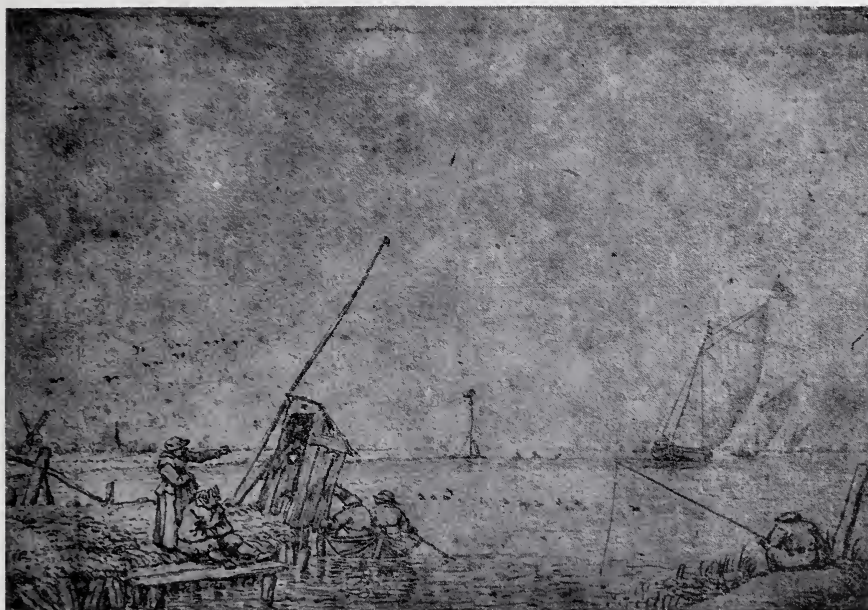
Get. Joannes Porsellis, 1629. — *Stormachtige zee met schepen.* — Eik. 0.185 × 0.24. Zie de afbeelding. — (*Kgl. Alte Pinacotek, München*, N° 531). Het laatst gedateerde, zeer vet geschilderde stuk.

— *Golvende zee met donkere lucht.* 0.36 × 0.574. — Zie de afbeelding. — (*Museum Rouaan*, Catal. 1890, N° 462). — Twijfelachtig.

C). TEEKENINGEN.

Het meest verwant aan de *Verscheyden Stranden- en Watergesichten* zijn kleine teekeningen, zeer uitvoerig met de pen en bister op geel getint papier gedaan. Zij worden in veilingscatalogussen der 18e eeuw vermeld b. v. als *Vischboertjes aan 't Strand.* Vermoedelijk zijn er onder, welke door Porcellis zijn geëtst. Maar er zijn er ook, waarmede dit niet is geschied. Het Prentenkabinet te Amsterdam bezit zoo'n teekeningetje, hoog 75 en breed 80 millimeters — nagenoeg de grootte der etsen. Het is afkomstig uit de Verzameling Ploos van Amstel, en in den Catalogus van die verzameling, dd. 3 Maart 1800, in de portefeuille II onder N° 33 beschreven : « J. Perselli. Een vischboer met de pen ». Men ziet er een vischboer dragende een mand visch onder den arm, op een hoogte staande, strand en zee in 't verschiet.

Het Britsch Museum bezit vier dergelijke teekeningen. Elk stelt voor een visscher of een visschersvrouw — de twee laatste nummers der *Strandgesichten* hebben vrouwen als hoofdfiguur —, met de pen op bruingetint papier. Drie zijn onderteekend met de initialen, en zij zijn groot 87 × 81 millimeters. Daar het Britsch Museum de etsen niet heeft, was identificatie niet doenlijk. Dit viertal



JAN PORCELLIS : Riviergezicht, (teekening).
(Museum Boymans, Rotterdam).

werd, volgens de welwillende inlichting van den heer Campbell Dodgson gekocht in 1893 op de veiling Mascie Taylor (vroeger Reverend W. H. Barnard) collectie. Toen werd ook verkregen een niet onderteekende teekening, met de pen en sepia gedaan, welke te zien geeft een lang, laag schip, waarin op 't dek een troep volk zit onder een gespannen zeil, in den trant der Heude van de *Icones*. Deze teekening is groot 0.195 × 0.28.

De inventaris van Jan Van de Capelle maakt ook melding van een teekening met waterverf door Jan Porcellis. Een dergelijke bezit het Nationale Museum te Stockholm. Zij is gereproduceerd in de *Handzeichnungen Alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen*, onder N° 1178. De tekst geeft de voorstelling weder met deze woorden : « Kirche an der See, auf einem durch Piloten geschützten Strand, von welchen Stufen im Wasser hinabführen. Das Meer ist durch Segelboote belebt. » De teekening is gedaan met de pen, hier en daar blauw en rood getint.

Het Museum-Boymans bezit een dergelijke teekening, hoog 0.12 en breed 0.192, waarvan de verkleinde reproductie hieronder volgt.

Er zijn ook verscheidene strand- en zeegezichten en rivierlandschappen, met J. P. geteekend en gedaan met potlood, zonder of met O. J. inkt. Zij zijn in octaaf-oblong formaat, sommige wat grooter dan andere, maar alle doen denken, dat zij uit teekenboekjes afkomstig zijn. Ofschoon vlug gedaan, zijn zij nauwkeurig, ook in de teekening der figuren, maar deze zijn gedrongener en breeder, meer herinnerend aan die van Jan van Goijen's teekeningen omstreeks 1640. De teekeningen met potlood gedaan, zullen van later datum zijn. Misschien zijn zij van Julius Porcellis, ter vergelijking lasschen wij er een in, behoorend aan het Museum Boijmans

D). INVENTARISSEN EN VEILINGEN.

Omstreeks 1640 wordt het onzeker, of de aan « Parcellis, Percellus » enz. toe, geschreven schilderijen, van Jan Porcellis of van zijn zoon Julius zijn, indien er althans niet het een of ander wordt bijgevoegd, dat tot identificatie kan leiden-

zooals « een grauwtje » of « de oude Porcellis ». Niets zeggende nummers worden dus voorbijgegaan.

SCHILDERIJEN.

1628, 4 Febr. — Een schipvaert, van Parcellus, op paneel. — Invent. van den schilder Steven Wils Jr., Antwerpen. (O. H. XIX. 56).

1628, Mei. — « Apud Overbekium Leidæ vidimus picturas, ... Porcellii. » Buchel bedoelt Johan Overbeeck, aan wien Phil. Angel zijn *Lof der Schilderkunst* in 1642 opdroeg, « tot dankbaarheydt voor de vriendelycke openinghen van U. E. konst-cabinet. » — Arent van Buchel, *Res Pictoriæ* (O. H. V. 154). [Arent van Buchel overleed te Utrecht in 1641].

1636. — Een schilderij van Jan Porcellis getaxeerd op *f* 100, voor de loterij te Haarlem van F. P. de Grebber, door C. Kittenstein, J. Van den Velde, S. Ruysdael, J. Hogenhoeck, C. de Bruyn, C. Helmbreker. — (Van der Willigen *Les Artistes de Harlem*, p. 11).

1636, 5 Febr. — Een schilderij omber ende witt van Porcellus, met ebbenhouten lijst. — Invent. van P. Codde, te Amsterdam. (O. H. VI, 189).

1639, 12 Mei. — Van Porcellis, klein stormlandschap *f* 72; stormlandschap *f* 30; landschap bij fraai weêr *f* 60. — Taxatie der schilderijen van de Wed. C. Rutgers door H. Ulenborch en Lucas Luce te Amsterdam (Hofstede de Groot Die Urkunden v. Rembrandt, p. 81 en O. H. XVI, 144).

1640, 25 April. — Van Porcellis. Drie stukken, elk *f* 40. — Taxatie van den invent. van den kunsthandelaar J. De Renialme, te Amsterdam, (Hofstede de Groot, l. l. p. 84).

1642, 8 Sept. — Een schip gemaect by Naenken naer Perselis, dobbelen doeck. — Invent. van Herman de Neyt, uit Antwerpen. (O. H. XIX, 59).

1656. — Inventaris van Rembrandt. — Zie vorige aflevering, bl. 200.

1687, 9 April. — Een zeestorm van Jan Porcellis. — Veil. Amsterdam N° 31, *f* 28-0. (Hoet I, 7).

1689. — Een suyderseetje van Jan Porcellis. — Inventaris van den zeeschilder J. van de Cappelle. (O. H. X. 32).

Een strantje, van Porcellis.
Een Noortseestorm, van Porcellis.
Een strantje, van Porcellis.
Een stil watertje, van Porcellis.
Een scheepje, van Jan Porcellis.
Een Spaense see, *nae* Porcellis.
Een stil water, graeuw, van Jan Porcellis.
Een storm, graeuwtje, van Porcellis.
Een dito, synde een wackere wint.
Een dito, synde een labberkoeltje.
Een seetje met scheepjes, graeuwtje van Jan Porcellis.
Een dito, synde een hooft van Jan Porcellis.
Een winter, van Jan Porcellis.
Een seetje van Jan Porcellis.
Een stil watertje, waterverff, van Jan Porcellis.
Een lantschapje in de duynen, van Jan Porcellis.
Een grauw seetge, van Jan Porcellis.
Een ront seetge, van Porcellis.

1690, 11 April. — Een tafereel van den ouden Porcellis, *f* 45. — Taxatie door Karel de Moor en J. Day, van de schilderijen door S. Vliethoorn te Leiden nagelaten. (O. H. XVIII, 115).

1707, 19 Oct. — Een zee, van den ouden Persellus. — Veil. Petronella de la Court, Amst. N° 104, *f* 6-0. (Hoet. I, 109).

1719, 18 Oct. — Een storm heerlijk geschildert door Jan Percellis. N° 160, *f* 21.
Een dito door denzelven N° 161, *f* 36.
Een zeetje, genaamd het *Witte Watertje*, van denzelven, N° 162, *f* 27.
Een strantje, zijnde een weerga, van denzelven, N° 163, *f* 13.
Een dito zeetje, wat kleiner, van denzelven, N° 164, *f* 10.10.
— Veil. A. V. Biesum, Rotterdam. (Hoet. I, 235).

1723, 6 Oct. — Een heerlijk stuk, zijnde een zeestorm van de groote meester A. (*sic.*) Persellus, zijn allerbeste trant. Capitaal. – Veil. Amst. N° 7, *f* 21. (Hoet. I, 297).

1727, 11 April. — Een storm van de oude Percellis. — Veil. Amst. N° 33, *f* 4-5. (Hoet. I, 316).

1736, 12 April. — Een zeetje genaamd het *Witte Watertje*, door Jan Percelles. H. I, v. 2, B. 2, v. 2 = M. 0.36 × 0.65. — Veil. A. Pickfatt, Rotterd. N° 72, *f* 23.
Een strandje, zijnde een weerga van denzelven » » N° 73, *f* 5.10
(Deze twee uit de veiling Van Biesum, van 1719). (Hoet. I, 470).

1754, 2 April — Een zee vol schepen, zeer natuurlijk, door Jan Parcelles. H. 1 v. 8, B. 2 v 8 = ± M. 0,48 × 0,77. — Veil. Amst. N° 69, *f* 10-10. (Hoet. III, 87).

1768, 12 Sept. — Parcellis. Een onstuymige zee met klippen. P. 0.26 × 0.16 Rynl. d. = 0,68 × 0.43. — Veil. V. Nispen, Haag, N° 84, *f* 4.
Een dito, minder onstuymig en zonder klippen. — Veil. V. Nispen, Haag. N° 85, *f* 5.

1769, 3 April. — Parcellis. Une mer agitée. Bois 14 × 19 ½, Rynl. d. = 0.365 × 0.51. — Veil. N. V. Brienen, Haag, N° 111, *f* 4.

1773, 2 Aug. — Percellis, Johan. Een woelend water. In hetzelve ziet men verscheiden scheepjes en twee schuitjes, met beeldjes en een stad in 't verschiet. Pan. H. 12¼, B. 15, Rynl. d. = 0.215 × 0.34. — Veil. Joh. v. d. Marck, Amst. N° 261, *f* 40; gek. door Van der Burg.

1776, 30 April. — Percelles, Paul, (*sic.*) Une mer agitée avec des Navires. B. H. 1-7 ½, L. 2-2, pied de Gand. I Livre 4. — Veil. Brussel, N° 181.
Une mer calme avec des Navires. B. H. 1-7 ½, L. 2-4 ½, pied de Gand. I Livre 2. — Veil. Brussel, N° 182.

1776, 19 Juni. — Percelles, Jean. Une eau agitée. Cette eau est joliment ornée d'une cague à la voile et d'autres bâtiments. Ce tableau est d'un coloris clair et agréable. H. 18 ½, L. 24 ½, Amst. pouces = M. 0.475 × 0.63. — Veil. H. Ketelaar, Amst. N° 162, *f* 20.10.

1779, 29 Sept. — J. Percellis. Een onstuimige zee, zeer capitaal en natuurlijk geschilderd. Doek H. 50, B. 76, Rynl. d. = 1.30 × 1.976. — Veil. Mr V. Cattenburg en de Waart, Den Haag, N° 116.

1779, 23 Nov. — Percelles. Een woelende zee. Paneel H. 20, B. 32. Rynl. d. = 0.52 × 0.81. — Veil. Mr Iman Pauw, Den Haag, N° 113.

1780, 19 Mei. — J. Percelles. Een stil water met schepen; op den voorgrond zeevolk aan 't strand. P. 13 × 20, Rijnl. d. = 0,315 × 0.525. — Veil. Mr J. Pompe van Meerdervoort, Soeterwoude, N° 69.

1785, 22 Aug. — Jan Percelles. Een onstuimige zee met klippen en schepen die schipbreuk lijden. P. H. 18, B. 25, d. = 0.47 × 0.65. — Veil. Van der Linden van Slingelandt, Dordrecht, N° 313, kooper Delfos, *f* 5.

1796, 5 April. — J. Percelles. Woelende zee met zeilende schepen. P. H. 14, B. 19, d. = 0.365 × 0.50. — Veil. J. Van der Lely, Delft, N° 50, *f* 1-2.
J. Percelles. Woelend water met zeilende schepen. P. H. 13, B. 16, d. = 0.34 × 0.418. — Veil. J. V. d. Lely, Delft, N° 75, *f* 2. (Beide gek. door Van Giesen).

1797, 30 Aug. — J. Percelles. Een stilwatergezicht, links gestoffeerd met een zeilend schip, waarnevens een sloep met volk; verder ter andere zijde een stil liggend oorlogschip en andere zeilende schepen; zeer natuurlijk, helder en bevallig gepenseeld. Pan. H. 8, B. 13, Amst. d. = 0.205 × 0.335. — Veil. Amsterdam, N° 173.

JAN PORCELLIS

1818, 9 Apr. — J. Percelles. Twee stuks stille waters, met visschers en andere vaartuigen. D. 13 × 12, Amst. d. = 0.33 ½ × 0.30 ½. — Veil. Amsterd. N° 56.

1824, 30 Aug. — Percelles. Une rivière, dont l'eau en mouvement offre plusieurs bateaux à la voile. B. 0.16 × 0.21. — Veil. G. V. d. Pals, Rott. N° 31, ƒ 16.

1842, 24 Mei. — Percelles. Un mer agitée. Un navire battu par les vagues. Bois, 0.30 × 0.45. — Veil. L. Thierens, Brussel.

1849, 23 April. — Jean Percellis. Des navires, cinglant en sens divers dans les eaux intérieures de la Hollande. B., 0.24 × 0.46. — Veil. Gheldorff, Brussel, N° 24.

1874, 20 April. — J. Percelles. Mer agitée, avec le naufrage d'un bateau. Grisaille. Bois 0.20 × 0.28. — Veil. A. Van der Willigen, Haarlem, N° 64.

» Marine, vers la gauche une côte rocailleuse. Bois, 0.33 × 0.54. — Veil. Van der Willigen, Haarlem, N° 65.

1880, 5 Oct. — Jan Parzellis. Marine. Bez. J. P. Holz, 0.33 × 0.55. — Veil. Thomas, Keulen, N° 97.

1885, 19 Febr. — Jean Porcellis. Marine. La mer est houleuse; plusieurs navires sont ballotés sur les vagues agitées qui engloutissent une barque. Bois. 0.61 × 1.05 ½. — Veil. Van der Straelen, in Antwerpen, N° 72.

1887, 12 Sept. — Jan Porcellis. Marine. Leinw. 0.51 × 0.68. — Veil. Keulen, N° 535.

» 28 Oct. — Jan Porcellis. Zee met schepen. Get. Porcel 1624. — Veil. Keulen, N° 122, Senator Laporte. Zie p. 193 der vorige aflevering.

1892, 3 Mei. — Jan Parcelles. Marine. Des bateaux de pêche hollandais voguent sur une mer agitée, dont les flots sont frangés d'écume; à gauche une estacade à bois. Ciel chargé de nuages gris. Signé sur le pavillon d'une barque J. P. Bois, 0.58 × 0.83. — Veil. Troubetzkoij, Parijs, N° 25.

» Mer houleuse. Des pêcheurs jettent leurs filets, en vue de la côte, par un temps de pluie. Bois, 0.25 × 0.35. — Veil. Troubetzkoij, Parijs, N° 26.

1893, 21 Dec. — Marine. Unter tiefdunkeln Wolken die hochgehende See, auf der zwei vor dem Winde segelnde Zweimaster. Bez. J. P. Holz. 0.18 × 0.23. — Veil. Keulen, N° 340

1895, 24 Mei. — Jan Parcelles. Frische Brise auf der Maas. Unter stark bewölktem Himmel, die ganze Breite des Bildes einnehmend, der von Fahrzeugen reich belebte Flusz, in dessen Vordergrund ein Boot mit blähenden Segeln, während am Ufer Männer um eine Fischerbarke beschäftigt sind. Holz. 0.365 × 0.325. — Veil. Berlijn, N° 71.

1895, 16 Dec. — Jan Parcellis. Marine. Tiefdunkle, aufgeregte See, auf deren Wellenbergen eine grosse Anzahl grösser und kleinere Schiffe, die zum Theil dem Untergange entgegen gehen. Zerstreut schwimmt eine Menge Schiffstrümmer umher. Undentlich bezeichnet. Holz. 0.37 × 0.68. — Veil. Keulen, N° 136

1897, 25 Oct. — Jan Porcellis. Strandansicht. Der Strand, auf dem Links im Vorgrunde eine Treppe zu einer verfallene Hütte führt, beleben zahlreiche Figuren in den verschiedensten Gruppen; auf dem Wasser sehr viele grössere und kleinere Schiffe und Boote. Holz. 0.22 × 0.32. — Veil. Keulen, N° 169.

» Marine. Leichtbewegte See, auf welcher man mehrere Fischerboote und ander Fahrzeuge gewahrt; in der Ferne ist der Himmel mit gewitterschweren Wolken bedeckt. Pendant. — Veil. Keulen, N° 170.

» 11 Dec. — Parcellis, A coast scene. Circle. — Veil. Christie, Londen, N° 39.

1903, 23 Nov. — Marine bei anziehenden Gewitter. Mässig bewegte Wogen, auf denen zahlreiche grössere und kleinere Schiffe, meist reich bemannt, mit volgeblähten segeln fahren. Die schwarzen Wolken eines heranziehendes Gewitters bedecken links bereits den Himmel. Leinw. 0.85 × 1 20. Grauer Ton. — Veil. Keulen, N° 173.

JAN PORCELLIS: STORMACHTIGE ZEE.

(Kon. Oude Pinakotheek, München).



1758, 16 Oct. — Jean Percellis. Un calme avec plusieurs bateaux et sur le devant des Pêcheurs. Ce dessein qui est très-terminé et fait à la mine de plomb, H. $5^3/_4$, L. 8 p. — Veil. S. Feitama, Amst. Lett. G, N° 44, *f* 14.

» Jean Percellis. Environ l'An 1640. Un Bateau de Pêcheur à rames, dans une rivière agitée, vu de nuit. Ce dessein qui est sur du papier coloré, lavé à l'encre de Chine et rehaussé de blanc. H. $7^1/_4$, L. 11 p. — Veil. S. Feitama, Amst. Lett. H, N° 25, *f* 34.

1758, 10 Oct. — Jean Percellis. Deux rivages avec des Pêcheurs, dessinés à la mine de plomb, environ l'An 1600, chacun h. 5 ½, l. 8, p. — Veil. S. Feitama, Amst. Lett. K, N° 81/2, *f* 16-10.

780, 10/11 Oct. — Kabbelend water met zeilende schepen met potlood get. door Percello. H. 5, B. 7, d. — Veil. J. Tak, uit Leiden, te Haarlem. N° 61.
Een dito, op de voorgrond hengelaars, dito get. d. denzelven, weerga. N° 62.
Vier stuks. Vischboertjes aan 't strand, met bruine inkt op geel papier, get. door J. Perzellys. N° 282.
Drie stuks dito op een blad, door denzelve N° 283.
(Zouden de laatste zeven teekeningen gediend hebben voor de *Verscheyden Stranden en Watergesichten?* De beschrijving stemt met het exemplaar in het Prentenkabinet te Amsterdam).

1793, 2 Oct. — J. Perselles. Strandgezicht met visschers, met roet en de pen. — Veil. H. v. Maarseveen, N° 58.

1786, 19 Juni. — Percellus. Een woelend en een stil water. — Veil. M. Van d. Berg, kunstb. G, N° 22.

1792, 17 Sept. — Perselles. Twee stuks welgestoffeerde stranden, visschers, pinkjes en ruime zeegezichten; natuurlyk en konstig in een bruine couleur met olieverw. — Veil. Barchman Wuytier, Utrecht. Letter G, N° 37/8, *f* 1-4.

1800, 3 Maart. — J. Percellis. Twee stuks, een stil en een woelend water met schepen en visschers, met O. J. inkt. — Veil. Ploos van Amstel. Portef. F. 91.

» J. Perselli. Een vischboer met de pen. — Dito, Portef. T. 83.

» Percelles. Een strand- en zee gezicht met vaartuigen en visschers; natuurlijk met potlood. Portef. GGG. 13.

1810, 26 Mei. — Een woelende zee, met klippen en stranden. Als door Percelles. — Veil. D. de Jongh, N° 7.

1817, 18 Maart. — Jan Perselles. Twee strandgezichten met visschers, vlak gewasschen in roetkleur, ieder $3 \times 3^1/_4$ d. — Veil. B. de Bosch, Amst. — Kunstb. G, N° 50-51.

» Stilwater met zeilende scheepjes op den voorgrond, gestoffeerd met beelden uitvoerig m. potlood $5^5/_8 \times 8$ d. kunstb. G N° 52.

1825, 17 Oct. — Percellis. Twee stuks visschers aan het strand, met roet. — Veil. J. H. Molkenboer, Amst., kunstb. B, N° 42. Hulswit, *f* 4-5.

1833, 30 Oct. — J. Percelles. Twee watergezigten. — Veil. J. De Vos, Amst. kunstb. XX, N° 215.

1876, 29 Mei. — J. Percellis. Mer agitée. Au bistre. — Veil. Van der Dussen van Beeftinck. N° 664.

1879, 16 Apr. — Mer agitée. A la plume. 0.18 × 0.28. — Veil. Ellinckhuyzen, N° 184.

» » Marine. Mer agitée, 2 pièces, à la plume et au bistre. 0.15 × 0.20. » » N° 185.

» 19 Aug. — Vue de rivière. Esquisse. Au crayon. 0.14 × 0.20. — Veil. Isendoorn à Blois. N° 119, *f* 8.

1883, 22/4 Mei — En vischboer (de teekening uit de veil. Ploos van Amstel). — Veil. Jac. de Vos, bij Fred. Muller, N° 707, met 11 andere teekeningen, gek. door het Rijksprentenkabinet te Amsterdam.

1884, 4 Mrt. — Strandgezicht met overblijfsels van oude gebouwen. Waterverf. — Veil. J. Cremer, Amst., N° 130.

» 3 Juni. — Groep visschers op het strand. Schets met de pen. 0.10 × 0.11. — Veil. Lantsheer, enz. Amst., N° 256.

1885, 23 Juni. — Vue de rivière avec navires. Grisaille à l'huile, (op papier). 0.235 × 0.34. — Veil. A. J. Van Eyndhoven, Amst., N° 228, Pappelendam, ƒ 15.

1885, 30 oct. — Gezicht op de Holl. kust. Links ligt een vischschuit bij eenig paalwerk; rechts een groote koopvaarder in volle zee; op den achtergrond meer schepen. Get. J. P. Grisaille; papier op hout; 0.23 × 0.34. — Veil. Amst. N° 71, ƒ 150.

1889, 11 Juni. — Kalme zee met schepen. Get. J. P. Papier op hout. 0.23 × 0.35. — Magazijn Pappelendam, N° 139.

1891, 30 Juni. — J. Percellis. Groupe de pêcheurs sur la plage. Plume. 0.09 × 0.11. — Veil. Fr. Muller & C°, Amst. N° 174.

1895, 25/6 Juni. — Jan Porcellis. Marine avec des barques de pêcheurs. Plume et encre de Chine. 0.10½ × 0.22. — Veil. Roussel, 1887, als A. Cuyp; Veil. Thibaudeau, Dec. 1889, N° 1145, als Zeeman; Veil. Pitcairn Knowles, bij Fred. Muller & C°, 1895, N° 50 , gek. door P. Visscher Burckhardt, te Basel.

1898, 26 April. — Jan Percellis. Segelboote auf leicht bewegter See 0.16 × 0.27. Schöne Tuschzeichnung. — Veil. K. E. Liphart, Leipzig, N° 710.

» Jan Percellis. Zwei Bl. Figurenstudien, verschiedene Formate. Veil. Liphart, Leipzig, N° 711. — Gek. door Dr C. Hofstede de Groot.

1903, 26 April. — Mer agitée avec plusieurs navires. Niet get. A l'aquarelle, 0.25 × 0.24. — Veil. R. W. P. de Vries. N° 240.

1904, 19 Jan. — Gezicht op een riviermond. Op den voorgrond rechts een hengelaar, links een wachthuisje bij een baken. Hier een roeischuit met twee mannen; aan de aanlegplaats zit een man en staat een vrouw, die wijst naar een naderenden boeier. Verderop landschap met water. Get. J. P. — Potlood, 0.14 × 0.205. — (Coll. Isendoorn à Blois, N° 119). — Veil. Fr. Muller, N° 278 Nu Mus. Boijmans.

1905, 20 Dec. — Zeegezicht bij stijve koelte. Drie groote driemastschepen en vijf éénmastschepen, in onderscheiden zeilmanœuvres. Aquarel in kleuren. 0.34 × 0.25 (Jan Porcellis). — Veil. Groen van Waarder, Amst. N° 419. Dit is een aquarel uit het begin der 19e eeuw. De voorstelling doet denken aan een copie naar Jan Porcellis, doch het origineel kon ik niet vinden.

23 April, 1906. P. HAVERKORN VAN RIJSEWIJK.



JAN PORCELLIS : GOLVENDE ZEE.

(Museum, Rouaan).





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

UIT AMSTERDAM



DE NIEUWE REMBRANDTZAAL IN 'S RIJKSMUSEUM. Den 16en Juli, ten 2 ure, werd de nieuwe Rembrandtzaal in het Rijksmuseum geopend. Reeds langen tijd te voren was wat in de feestdagen ex cathedra « het graf der Nachtwacht » werd genoemd, verlaten en toonde nog slechts het groote, donkerder stuk muur (een opstaande grafsteen!) aan, waar « Rembrandt's Meesterstuk » had geslapen. De Nachtwacht zelf hing toen, na een schoon-maak prachtig opgeklaard, met bovenlicht in de Regentenzaal. En nu heeft ze dan eindelijk het huis betrokken dat de bouwkunst haar moest maken. In ons land is de vrije schilderkunst machtiger dan de architectuur. Moge het museum door den uitbouw, die door allerhande « zinrijke versieringen » (gedeeltelijk van een onaangenaam-gele kleur) nog meer in het oog valt, niet zijn verfraaid, der Nachtwacht zou het licht worden gegeven waar ze om vroeg. Links van de plaats waar de Corporaalschap hing bereikt men, na eenige treden opgegaan te zijn, aan het eind van een gang rechts omslaande, de groote zaal in welks Noordwestelijke wand (rijke versiering!) de Nachtwacht gevat is. Door het groote raam op het Zuidwesten heeft het doek van links zijn licht dat er door schuine schotten, waardoor aan de meest van het raam verwijderde deelen, de grootste quantiteit wordt toegevoerd, gelijkmatig op wordt verdeeld.

Wanneer de zon nu in den namiddag op het raam staat en het licht door een gordijn getemperd, binnen dringt, krijgt men, onder de verste schotten staande, van dit trillend kleurgewemel den machtigsten indruk. De zaal, 8 bij 11 M. groot, is overigens, en dat is hier door de groote afmetingen niet hinderlijk, zeer eenvoudig gehouden : een betimmering van gebeitst eiken waarboven de op gelukkige wijze beschilderde muur. Jammer dat het groote gordijn tegenover het raam van een al te lichte en onaangenaam glimmerige substantie lijkt : zwaarheid van stof en diepte van toon zouden beter hebben gestemd dan dit burgermans-pluche.

Tegenover den ingang voert een deur in het eerste der twee vertrekken die achter de Nachtwacht-muur zijn gelegen, en hun licht ieder door een raam uit het Noordwesten, dus laat op den middag, krijgen. In dit zaaltje, waar de soberheid veel van armoede heeft en ook de muurbeschildering onaangenaam koud van kleur, wel het minst geslaagd is, hangen de Les van Prof. Deyman, het vrouwenportret der « Familie Van Weede-Stichting », de Steenen Brug (prachtig), het Toilet en de Studiekop (« oude copie »). Een groot schut, misschien noodig voor den lichtval, is in dit kleine bestek hinderlijk : de geheele circulatie heeft trouwens, als men de Nachtwachtzaal verlaten heeft, iets benauwends, — en de benauwing wordt bijna een obsessie als men zich, het laatste zaaltje waar de Staalmeesters hangen verlatend, door het smalle gangetje spoedt dat weer naar den ingang voert. Rechts het hooge gordijn, links die groote grijs- en zwartigheden, uit de, niettegenstaande Derkinderen, nog steeds voortdurende sturmperiode onzer muurschilderkunst die we vroeger slechts van heel ver beneden hoefden

KUNST-BERICHTEN UIT AMSTERDAM

te aanschouwen en die op dien afstand reeds het air aannamen van bijna even groot als Rembrandt zelf te zijn. Nù gluren ze, als het gordijn wat open waait, over onze hoofden naar Willem Van Ruytenburg, den kleinen gelen luitenant. En met trotsch gebaar onthult Rembrandt zijn eigenlijk meesterstuk : de Staalmeesters. Feestelijke festoenen van peren en penen hangen er boven.

Als gezegd hangen dan bovendien nog in de laatste zijzaal de « echte Staalmeesters ».

Deze hebben, al is het zaaltje hun misschien wat klein, zeer veel bij de verplaatsing gewonnen : laat in den middag zijn ze, gedrenkt in zijlicht, prachtig. Jammer dat weer de groene pluche als fond moest dienen.

De echte Rembrandts zijn dus alle, op twee na, in den aanbouw vereenigd. « Het Joodsche Bruidje » en « Elisabeth Jacobsd. Bas » schijnen naar den wil der erflaters in de verzamelingen Van der Hoop en Van de Poll te moeten blijven. Voor toekomstige erflaters een les om niet dergelijke bepalingen te maken. Zij zullen er toch wel op uit zijn hun stukken ten allen tijde onder de gunstigste omstandigheden te doen exposeeren. BTS.



TENTOONSTELLINGEN IN AMSTERDAM REMBRANDT TER EERE Bij al het feestgedruisch en de ceremonieele plechtigheden ter herdenking van Rembrandt's geboortejaar 1606, werd ons toch ook wel iets deugdelijkers te genieten gegeven in den vorm van twee merkwaardige tentoonstellingen. Nu alle feestgejoel weer verloopen is vinden we hier nog een verkwikkend nummer van het uitgebreide program der Rembrandthuldiging nagebleven : in Arti een tentoonstelling van moderne, bij Fred. Muller, een van oude schilderijen.

De laatste, een particuliere onderneming, in korten tijd ontworpen en uitgevoerd, is een groote verrassing geweest. 't Is de eerste keer dat de bekende Firma van de beschikking over een eigen veilingslokaal gebruik maakt tot het houden eener vrije tentoonstelling, gelijk eenige jaren geleden van Van Goyen in het Stedelijk Museum. Dit debuut was schitterend in alle opzichten ; arrangement en inhoud was zoodanig, dat de zaal van dezen kunsthandelaar een model kon heeten van een officieele tentoonstelling of een verzameling. Om het plan uit te voeren had de firma gebruik gemaakt van hare relatie's met particuliere kabinetten en kunsthandelaars om, in vereeniging met wat zij zelf aan kostelijks in magazijn heeft, een collectie oude schilderijen ter bezichtiging te stellen. Velen der voornaamste zeventiend'eeuwsche schilders vindt men er vertegenwoordigd, maar de waarde van die vertegenwoordiging wordt nog verhoogd door de aanwezigheid van meerendeels uitnemende specimens dier geroemde kunst. Een tot dusver nagenoeg onbekend zelfportret van Rembrandt van omstreeks 1630, is dus een bijzondere attractie. Dezer dagen werd door een jury van eenige kenners de originaliteit van dit stuk ontkent, een uitspraak die mij echter nog betwistbaar lijkt. Maar verder vindt men er uitgelezen werken van meesters als van Beyeren, Cuyp, Brouwer, Terborch, Van Goyen, Kalff, Miense Molenaar, Jan Steen, Adr. Van Ostade, Moreelse en meer anderen. Deze prachtig geslaagde tentoonstelling, als een particuliere deelneming aan de Rembrandt-hulde, en die de officiëele tentoonstelling te Leiden zelfs in den schaduw stelt, geeft aanleiding tot uitvoeriger beschouwingen. Ik hoop die in een volgend opstel uit te voeren tot een blijvende herdenking. Dit bericht vooraf diene om de aandacht nogmaals op te wekken met de waarschuwing dat de tentoonstelling slechts tot 15 September duren zal.

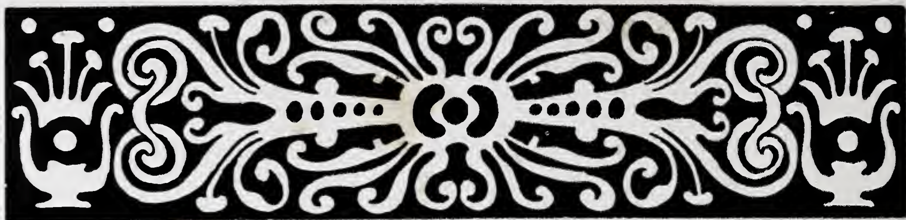
De gelijktijdige tentoonstellIng van oude en moderne kunst acht ik een verblijdend feit. De eenzijdigheid en het exclusivisme in kunstwaardeering en kunststudie mogen er door afnemen. Het kan verruiming brengen, want de kunstkennis, die zich in vermeende degelijke navorsching en ernstige studie afsluit op een afgebakend terrein, vervreemdt zich van het principieele inzicht, dat alle kunst, hoe verschillend ook van uitingswijze en karakter door tijd en omgevende invloeden bepaald, het onveranderd gemeenschappelijke in

zich heeft van een opwekkende kracht; deze te ontdekken moet het uitgangspunt en het aangehouden richtsnoer bij studie blijven.

De tentoonstelling in Arti — nu gesloten — bedoelde te geven een keur van werken uit de nalatenschap van moderne schilders. Een zeer waardeerbaar plan zeker, maar jammer, niet bevredigend geslaagd. Daar werd door den heer Plasschaert reeds gewezen op onbegrijpelijke inconsequentie's bij de samenstelling: dat een overledene als Gabriël, die zeer zeker in aanmerking had moeten komen, buiten gesloten bleef, terwijl aan levenden als Alma Tadema en Mesdag de bijzondere onderscheiding van uitzondering te beurt viel. (Tadema, met zijn onmiskenbare verdiensten, en zijn roem van aristocratisch, savant schilder, hindert bij nader beschouwing toch juist door een opgesierd realisme, een realisme van de academie). Inderdaad is dit zeer onverklaarbaar; waarom dan Willem Maris en Breitner er buiten gehouden om nog slechts deze twee te noemen? Maar ten andere, was het ook wel gewenscht geweest, nu deze Rembrandt-huldigings-tentoonstelling tot strekking had aan te toonen hoe de waarde der tegenwoordige kunst zich verhoudt tot die van Rembrandt en zijn omgeving, dat er op meer zorgzame wijze een keuze was gedaan. Alleen dit komt misschien nu duidelijker uit, dat de kunstproductie nooit zoo geboeid was aan commercieele belangen als in de XIXe eeuw. Toch al kan het nu wel aardig toepasselijk gevonden worden bij de huldiging op van dien grooten reeds eeuwen lange doode, ook de afgestorvenen van gister of eergister te eeren, was het wel belangrijker geweest het aperçu te verwijden van de geheele moderne kunstverschijning door vertegenwoordiging van hen, die tot aan dit jaar nog in leven bleven. Intusschen was het een bijzonder gerecht, dat de maatschappij Arti het kunstminnend publiek voorzette. Een buitenkansje zelfs, want van Mauve bijv. komt ons maar zelden, ook ten gevolge van de ruime uitvoer naar Amerika en Engeland, eenig exemplaar van zijn werkelijk zuivere werken uit zijn overvloedig œuvre onder het oog. (De bemerking van den keus blijft bij dezen echter in 't bijzonder gehandhaafd). Van Israëls, die wel vaak een gevoel van wrevel gaande maakt door den omloop van zoo menig voor hem zeer minderwaardig product, waren er eenige fameuse werken; 't is verkwikkend en een steun voor de in ons gevestigde hoogschatting, zijn macht en origineele grootheid weer eens voluit gewaar te worden uit scheppingen als de *Koffiedrinkende oude vrouw*, — *de Zandschipper*, — *de Vrouw met het naakte kindje*, als een mollig rose vleeschklompje, op den schoot, — en het doordringende portretje van Weissenbruch. Het eerstgenoemde vooral is een werk waaraan we ons zonder voorbehoud in bewondering overgeven; 't is een van zijn werken dat leven zal door alle tijden heen, zoo zuiver van spanning is de uitvoering, zoo strak medoogenloos de oogen geopend op de werkelijkheid, die het kenteeken is van een groot kunstenaar, zoo overweldigend als naturalistische uitbeelding in vorm en kleur. Van Weissenbruch, (ook hij was dikwijls te vaag in aanduiding en te gemakzuchtig van inspanning), erkennen we de grootheid in de werkelijk sublieme uitbeelding van de simpelste landschapsgevallen, in simpelste lijnen en simpelste aquarel-achtige kleuren. Een klein stukje met een steenen molentje, was daarbij zeer opmerkelijk als een vast en hecht in zijn kleur gezette buitenstudie. Van Jacob Maris waren er veel landschappen uit verschillende tijden, van de grijze watergezichten tot aan de kleur-gloeiende jaagpaden bij avondstond, landschappen waarvan ik me vooral herinner de grootsche *Molen in de sneeuw* en *Badende Jongens*; ook werden er ingezonden de voorname *Vioolspelende knaap*. en het *Lezend meisje*. Dan waren er schilderijen, en teekeningen vooral, (enkele toch maar), van Bosboom, van den eleganten, keurigen schilder Poggenbeek ook een al te ongelijke hoeveelheid werken, van Rochussen 't een en 't ander.

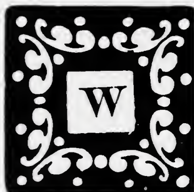
In het geheel genomen een tentoonstelling die, hoewel incompleet en niet zuiver in de samenstelling, toch zeer belangwekkend was. W. S.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

GAZETTE DES BEAUX-ARTS ❧ AUGUSTUS 1906 ❧ F. SCHMIDT-DEGENER, REMBRANDT IMITATEUR DE CLAUS SLUTER & DE JEAN VAN EYCK ❧



WILDE men in het woord *imitateur* van het bovenstaande opschrift de — niet bedoelde — geringschattende beteekenis lezen, die het voor onze ooren toch min of meer heeft, de titel van des Heeren Schmidt-Degener's opstel zou niet alleen een onrecht tegenover Rembrandt beduiden, maar slechts weinig minder een onbillijkheid tegenover deze boeiende en scherpzinnige studie zelf, welker inhoud geenszins onthulling van plagiaat is, wèl een verrassende verruiming van onze kennis van Rembrandt's geestelijk leven en van de betrekking zijner kunst tot die van gansch andere tijden.

De wijze waarop vreemde kunst die van Rembrandt kon bevruchten, zij was reeds door meer dan een schrijver op verschillende punten bestudeerd. Laatstelijk nog gaf Jan Veth in dit tijdschrift een hoogst belangwekkend algemeen inzicht in Rembrandt's wijze van adapteeren. Sedert wees de Heer Schmidt-Degener in zijn bij het Rembrandt-jubileum verschenen voortreffelijk boekje over den Meester, voor het eerst op de verwantschap van eenige figuren bij Rembrandt met sommige der tien koperen beeldjes, bekend onder den naam van *Gravenbeeldjes*, die een sieraad van het Nederlandsch Museum te Amsterdam zijn.

De Heer Schmidt-Degener komt thans in de *Gazette* met een uitgewerkte studie omtrent deze statuetten zelf, maar vooral ook over den merkwaardigen invloed, dien zij op Rembrandt blijkbaar hebben uitgeoefend.

Tot heden meende men dat de beeldjes figuren uit het Bourgondische Huis voorstelden. De Heer Schmidt-Degener echter ziet in het tiental twee duidelijk te onderscheiden groepen : Zeven dezer statuetten verbeelden *de Zeven Deugden* (tegenstelling met de Zeven Doodzonden). Zij worden door den schrijver aangewezen als *L'Humilité*, *La Commisération*, *L'Énergie*, *La Patience*, *La Tempérance*, *L'Innocence* en *La Chasteté* (of *La Pudeur*). De benamingen zijn gebazeerd op de expressie en het gebaar der statuetten, die zonder eenig uiterlijk attribuut of embleem de genoemde deugden inderdaad treffend uitdrukken.

Een tweede groep bestaat uit Philips de Goede en een Duitsch Keizer. Uit de houding der beide figuren maakt de schrijver op, dat zij bijeen behooren. Te samen stellen zij voor *De Investituur van Philips den Goede* als Graaf van Holland (1433). De overblijvende tiende statuette, de zoogenaamde Jan van Cleef, valt geheel uit den stijl en behoort niet bij de overige. Haar aanwezigheid belooft de schrijver in een nader artikel te zullen verklaren.

De beide groepen, die blijkbaar door een zelfden bronsgieter gegoten zijn, vertoonen, behalve wat de *technische uitvoering* betreft, in karakter een diepgaand verschil. De naam van den bronsgieter is Jacques de Gérines, een Brusselaar, maar het is een vergissing, dat men dezen technikus tot heden ook als den ontwerper der beeldjes beschouwd heeft. De groep der Investituur toch zou men bijna in wezen tegengesteld

kunnen noemen aan die der Zeven Deugden. In de eerste is de geest dramatisch, de poze zelfs bijna theatraal. De *Deugden* daarentegen zijn van een fijn en penetrant realisme. Bij de eerste groep denkt de schrijver aan een Dijonsch kunstenaar, doorkneed in de beginselen van Claes Sluter's kunst. Claes van de Werve is de naam die zich aan hem opdringt. De tweede groep, de Deugden, vertoont een zoo nauw verband met de kunst van *Jan van Eyck*, dat de schrijver niet minder dan diens naam uitspreekt als ontwerper.

De bewijzen, die hij voor zijn stelling aanvoert, zijn voorzeker gewichtig. Enkele statuetten komen ongeveer onveranderd op Jan's schilderijen voor. Een der meest frappante bewijzen is de *Onschuld* die met geringe wijzigingen als Maria voorkomt op een der buitenvleugels van het Dresdensch altaartje. Het heeft er tevens allen schijn van, alsof personen uit van Eyck's omgeving voor de Deugden gepozeerd hebben. Zoo gelijkt de *Nederigheid* op Jan's eigen vrouw (portret te Brugge), de *Kuischheid* op Jeanne de Chenany, de verloofde van Arnolfini. Het *Medelijden* vertoont de trekken van Philips den Goede, etc.

Dat *Rembrandt* deze beeldjes gekend, dat hij hun beteekenis doorzien heeft, daarvoor voert de schrijver bewijzen aan, die van gevoelig-scherpen blik en een diep doordringen in Rembrandt's werk getuigen. Tot ongeveer 1642 ziet de schrijver vooral den invloed der groep van de Investituur. Merkwaardig is dat Rembrandt's neiging tot de Barok zich tot omstreeks denzelfden tijd bepaalde. Men heeft deze neiging van Rembrandt te uitsluitend aan Italiaansche invloeden geweten, hier heeft Claes Sluter's invloed zich voorzeker ook doen gelden. Het is vooral de figuur van Philips van Bourgondië, die Rembrandt's verbeelding heeft getroffen. Diens gebaar, het gebaar van Banning Cocq, vindt men inzonderheid bij Rembrandt terug, overal waar hij een figuur wil laten domineeren in een kompositie, of waar hij een gevoel van macht, voornaamheid of praal in een persoon wil uitdrukken.

Vervolgens komt de schrijver tot de adaptaties van *De Deugden*. Het beeldje dat hij de Nederigheid noemt, wordt onmiskenbaar terug gevonden in het weemoedige, naar binnengekeerde van Asnath op het beroemd schilderij van Jacob's Zegen te Kassel. De verwantschap is hier inderdaad treffend. Het beeldje der kuischheid, vroeger Jacoba van Beyeren genoemd, heeft het gebaar van het Joodsche Bruidje (te Amsterdam) geïnspireerd. Zoo weet de schrijver nog menige relatie tusschen Rembrandt's kunst en de beeldjes der Zeven Deugden aan te wijzen.

Doorgaande op den invloed van van Eyck komt de schrijver te spreken over de « oude manstronie van van Eyck », die Rembrandt bezat. Welk werk van van Eyck dit geweest mag zijn, blijft een netelige vraag. De Heer Schmidt-Degener lost ze in anderen zin op dan Mevrouw Goekoop-de Jongh deed in de Augustus-aflevering van dit tijdschrift. Hij tracht te bewijzen dat deze van Eyck niets anders dan de *Man met de anjelieren* (te Berlijn) geweest is. In verschillende van Rembrandt's portretten en etsen wordt de invloed van dit paneeltje nagegaan. In het posthume portret van Saskia te Berlijn en een zelfportret te Weenen ziet hij die beïnvloeding het duidelijkst. Met welk een fijn overleg Rembrandt partij wist te trekken van enkele eigenaardigheden bij van Eyck opgemerkt, dit tracht de schrijver aan te toonen in een reeks van portret-etsen en zelfs in de Staalmeesters.

Met de aanwijzing vooral van den invloed der beeldjes van Jacques de Gérines beweegt de Heer Schmidt-Degener zich op vasten bodem, en al bestaat er gevaar dat tè veel konsekwenties worden gezocht, wat hij thans gegeven heeft behoort tot die zeer belangrijke vondsten, welke slechts een kunstgevoelig man, die meer bezit dan wetenschap alleen, vermag te doen, een vondst welke weer een dieper doordringen in het ontstaan van Rembrandt's kunst mogelijk maakt.

JOH. COHEN GOSSCHALK.



BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

THE BURLINGTON MAGAZINE van Juli bracht o. a. de voortzetting van een

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

studie, in het Mei-nummer begonnen, over Rembrandt's ontwikkeling als etser, geschreven door C. J. Holmes. Ditmaal behandelt de schrijver het tijdperk van 1630-1636, een periode voor kritische beschouwing bizondere moeilijkheden opleverend, met name wat betreft de etsen, die men in de jaren 1630-1632 stelt. Bij deze wordt een zoo aanmerkelijk verschil in behandeling aangetroffen, dat sommige kritici de authenthiciteit van verscheidene platen betwijfelen, welke zij aan anderen — leerlingen of navolgers — plegen toe te schrijven. Men is hierin voorzeker wel eens te ver gegaan en de schrijver van het artikel in het bovengenoemd tijdschrift houdt zich dan ook aan de opvatting, dat de groote meerderheid dezer etsen, hoe ongelijk zij ook zijn, toch wel degelijk van Rembrandt's eigen hand zijn.

W. H. James Weale besluit zijn beschouwingen over de tentoonstelling van Oud-Nederlandsche kunst in den Guildhall te Londen. Dezelfde schrijver wijdt een korte notitie aan de miniatuur-schilderes Livina Teerlinc, een dochter van den miniaturist Simon Binnink en gehuwd met Teerlinc, een burger van Blankenberghe. Zij stak met haar echtgenoot naar Engeland over en werkte aan het hof van Eduard VI en later van Maria en Elisabeth.

Het *Zeitschrift für bildende Kunst* gaf bij het Rembrandtnummer een tweetal reproducties naar den Meester, een zelfportret staande ten voeten uit in atelier-kostuum, naar een teekening, benevens een driekleurendruk-reproductie naar de Staalmeesters, welke reproductie in zijn soort voorzeker bekwaam uitgevoerd is, maar toch ten overvloede weer eens kwam bewijzen, hoe volkomen ontoereikend de driekleurendruk is, om iets van het wezenlijke van Rembrandt's kleurenwerking zelfs maar uit de verte te benaderen.

J. C. G.



REMBRANDT : PORTRET VAN DEN SCHILDER MET GEOPENDEN MOND.
(Eigendom van Prins Lubomirski, Lemberg).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 53c).

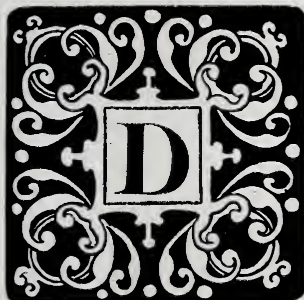




REMBRANDTIANA

V

DE REMBRANDT-HULDE TENTOONSTELLING IN DE LEIDSCHE LAKENHAL (1)



E Amsterdamsche Rembrandt-tentoonstelling van 1898 blijft onvergetelijk. Zij werd onder zeldzame voorwaarden in het leven geroepen, en haar welslagen was zoo volmaakt, dat men er niet toe heeft durven komen, thans, bij de Rembrandt-herdenking, een herhaling van dat waarachtige kunstfeest te beproeven. Wel was er in 1899 te Londen naar het Amsterdamsche voorbeeld een tweede Rembrandt-tentoonstelling ingericht, die in sommige opzichten zelfs nog verrassender, nog schooner dan hare voorgangster bleek. Maar men nam ditmaal aan, dat de mooisten der daar aanwezige stukken uit Engelsch bezit niet zoo licht over het Kanaal te krijgen zouden zijn. En aan een hoofdzakelijke herhaling van het Amsterdamsche menu wilde men niet denken. De verschillende eigenaars, zoo werd met meer of minder grond ondersteld, zouden hun werk ook niet opnieuw hebben afgestaan. Althans de mannen, die de Amsterdamsche tentoonstelling van 1898 tot stand hadden gebracht, en die door hun kennis en levensinrichting voor zulke dingen het meest aangewezen blijven, toonden geene opgewektheid de zaak nog eens weder in het groot aan te pakken. Daarbij kwam de omstandigheid, dat Rembrandt dit jaar in Amsterdam en in Leiden beide zou worden herdacht, waardoor de krachten wel wat versnipperd werden. Ook het denkbeeld om al de in Nederland nog aanwezige Rembrandts, en dan vooral die uit het Mauritshuis, voor deze gelegenheid eens naar Amsterdam te doen komen, en rond de *Nachtwacht*, de *Staalmeesters*, de *Jodenbruid* en het *Lijk* tot een indrukwekkend geheel te groepeeren, kon den noodigen steun niet erlangen.

(1) Van 15 Juli tot 15 September 1906.

In Leiden echter, waar eerder dan te Amsterdam een kommissie was gevormd, wilde men toch iets doen. En men besloot dan aanvankelijk, — althans zoo verluidde het toen — tot een tentoonstelling van werken door schilders uit Rembrandts Leidsch gevolg. Bij het voorbereiden daarvan moet er dan echter gevoeld zijn, dat men bezig was eenigszins hazepeper zonder haas te bereiden, en zoo kwam de Kommissie er allengs toe, toch ook eenige schilderijen van Rembrandt zelf te vragen. Eerst werd blijkbaar enkel naar Leidsch werk van den meester omgezien, althans Dr Bredius zond uit zijne rijke kollektie Rembrandts juist alleen de vroegsten. Naderhand voelde men zich evenwel gedrongen, het wel wat mager gebleven geheel toch nog met eenige absoluut mooie Rembrandts uit zijn rijpsten tijd op te luisteren.

Op die wijze kwam de Leidsche Rembrandt-hulde-tentoonstelling tot stand, welke, naast een aantal meer of min belangwekkende stukken van Jan Steen, van Goyen, Metsu, Brekelenkam, Lievens, Dou en Koedyck, die wij hier buiten beschouwing laten, tevens nog zienswaardigs genoeg van Rembrandt zelf aanbood, maar die, als monumentale Rembrandtherdenking zelfs niet in de schaduw der Amsterdamsche en Londensche tentoonstellingen kon staan. ([1])

Juist het feit echter dat toch enkele schilderijen van zeer hoogen rang, zooals de *Dame met de papegaai*, de *Adriaen Harmensz.* van Graaf Potocki en de zoogenaamde *Scipio* voor deze tentoonstelling verkregen konden worden, doet het achterna betreuren, dat men niet van den beginne af aan moed of lust heeft gehad, nog eens een festijn op breeder schaal aan te rechten.

Het eerste stuk, van de Londensche Rembrandt-tentoonstelling bekend, bewees dat een Engelsche Lord toch nog wel een voornamen Rembrandt uitleent. Het tweede staafde de stelling, dat er mooie Rembrandts in privaatbezit zijn, die in 1898 en '99 niet tentoongesteld werden. En het derde biedt een voorbeeld, hoe er ook in de laatste jaren nog hoogst belangwekkende Rembrandts voor den dag kwamen.

In stede van meer werken van zulk gehalte, die men te noode miste, hing er nu een heeleboel wat lang niet mooi was en al weinig met eenige waardige Rembrandt-*hulde* uitstaande had.

Een door den Parijschen kunsthandelaar Kleinberger ingezonden *Kleine studiekop van een man uit het volk,* was zóó hoog niet uit het

([1]) De toegevoegde tentoonstelling in de Academie, waar, naast enkele teekeningen een groot aantal reprodukties waren uitgestald, was niet van dien aard dat zij in dit verband eenig overwicht in de schaal kon leggen. Er had ook meer smaak aan besteed kunnen wezen. Overigens zou het de moeite waard zijn op een nader te bepalen plaats, naar strikt methodische wijze een blijvende verzameling van dien aard bijeen te brengen.

REMBRANDT : PORTRET VAN REMBRANDT'S ZUSTER.
(Eigendom van den Vorst van Liechtenstein, Weenen).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 36).



gezicht geplaatst, of het monsterlijke van de croûte bleef nog hinderen. Een late kopie naar het bekende fraaie *Portret van Rembrandt's moeder* dat aan D[r] Bredius toehoort, (het origineel was ook aanwezig), had men eveneens moeten weren. De *Saskia als Flora* van Meyer von Stadelhofen vertoonde op zijn best een ongenietbare ruïne. De *Jonge man* van graaf Tarnowski was werkelijk te slecht. En de fratsige *Studiekop van een grijsaard* van Xavier Brenicki deed in haar schietgele branderigheid al te nauw aan bedrog denken.

Van een andere orde van minder-genietbaarheid was het schilderijtje dat onlangs in Friesland opdook, en waar de kranten toen wel wat veel gewag van maakten. Waarom het Saskia heet voor te stellen is mij niet duidelijk, want het al te slappe kopje toont weinig overeenkomst met haar pikante trekken. Afgaande op den brief dien het wonderlijk persoontje in de hand houdt, en waar als onderteekening een kroon op staat, zou men geneigd zijn aan de voorstelling van een Bathseba te denken. Maar het heele schilderijtje vertoont alleen groote overeenkomst met Rembrandt's minst mooie werk uit een overgangstijd, en enkel in gedeelten van de kleedij en in den voorgrond valt eenige bepaalde kracht van schildering te onderkennen.

Het schilderij uit de kollektie van Madame May te Brussel, dat als *Rembrandt's vader in Oostersch kostuum* gekatalogizeerd werd, terwijl ik er liever Rembrandt's oudsten broeder Gerrit achter zoeken zou. (Een vergelijking met den bekenden, aan D[r] Bredius behoorenden *Rembrandt's vader met het kalotje* wees toch ook ál te veel verschil aan), behoort tot die stukken waar in verloop van tijd zooveel aan gescharreld werd, dat het niet recht duidelijk meer is wat men er eigenlijk aan heeft. Op andere wijze door vroegere of latere bewerkingen aangetast is het *Borstbeeld van een jongmensch* waarvan H. Reinhardt te Chicago de niet zoo vreeselijk te benijden bezitter is. Het moet vroeger erg overschilderd zijn geweest, waarop het, naar een gezaghebbend kenner mij verzekerde, nog niet zoo lang geleden weder voorzichtig van alle repeintes werd ontdaan. Maar wie zegt ons of het vroeger niet werd overgeschilderd òmdat het toen duchtig verpoetst was, in welk geval wij in het van vreemde smetten wel gezuiverde stuk, daarom toch nog geen schilderij zouden mogen zien in een staat, zooals Rembrandt het ooit heeft afgeleverd. En wat hier verder ook van zij, het is een uitdrukkingsloos en uiterlijk schilderij dat wij thans te aanschouwen kregen.

De geschilderde schets van *Jan Six aan het venster*, die wij in 1898 al te Amsterdam zagen, houd ik nu stelliger dan toen voor een smaakvolle pastiche. Er zijn te groote tegenstrijdigheden, te bepaalde onwaarschijnlijkheden in dit knappe stukje, dat, wanneer het als een door Rembrandt zelf geschilderde voorstudie voor een portret mocht gelden, een unicum in des meesters bewaard gebleven werk zou zijn. Maar wat

mij in een studie die toch om het zoeken naar de houding gemaakt zou moeten zijn, vooral bedenkelijk schijnt, is het onnoodig en bijna koket uitvoerige in bijzaken en het erg onbesliste juist in de hoofdzaken, waardoor dit schetsje zich onderscheidt. De houding is slap en onopgelost en doet denken aan een slecht begrepen transpozitie van de mooie krabbel bij de familie Six, waarop ook de venster-partij en de heele kamer-situatie mèt enkele pennekrassen veel klaarder is uitgedrukt. Verder wijst het door een herhaalde bewerking verkregen staande kozijn achter het roode haar er op, dat het schilderijtje niet zoo vlot uit de kwast geloopen is als men bij zulk een spontane studie zou onderstellen, en draagt de stoel links vooraan nòch als type van een stoel, nòch als schildertrant een zeventiende-eeuwsch karakter. Ten overvloede bewijst een tastbaar leugenachtige inskriptie achterop, dat het stukje reeds geruimen tijd geleden opzettelijk onder valsche voorgevens als iets authentieks werd onderstreept. Zoo doet men juist met bewuste Fälschungen.

Gaan wij thans echter over tot een beschouwing der belangrijkste nummers. Het *Portret van den schilder met geopenden mond* (eigendom Prins Lubomirski, Lemberg) was wel het vroegste der hier aanwezige schilderijen. Het is, pas later, door de goede zorgen van Dr Bredius op de tentoonstelling aangeland, en werd voornamelijk hierheen gehaald om een speciaal pleit te helpen beslechten. Op een aangename tentoonstelling bij Frederik Muller en C^o^ te Amsterdam namelijk, was een schilderij van hetzelfde motief te zien, en de vraag was gerezen welk van de twee stukken, het Amsterdamsche of het Lembergsche, als het origineel mocht gelden. Doordat het laatste, na in 1898 al te Amsterdam tentoongesteld te zijn geweest, nu weer in Holland kwam, werd een samenbrengen en nauwkeurig vergelijken der twee schilderijen mogelijk. En niets voorzeker kon geschikter zijn om de superbe eigenschappen van het Lembergsche exemplaar helder te doen uitkomen. Door een soepeler teekening, een welsprekender modelé, een meer levende uitdrukking, een mooier gebondenheid van licht en schaduw, door rijker omgangen en rijper knepen, demonstreerde zich het exemplaar uit Gallicie als zonder twijfel het origineel, waarvan het andere stuk dan als een fraaie kopie, waarschijnlijk uit denzelfden tijd mag gelden. Door zulke gelegenheden tot vergelijken komt men een meester waarlijk nader, en het ware te wenschen dat men vaker op die manier tot overtuigingen mocht geraken. De Londensche Rembrandt-tentoonstelling van 1899 had in die lijn ook al nuttig gewerkt.

De aan den Vorst van Liechtenstein toebehoorende *Jonge-meisjesbuste* is een bekoorlijk schilderij uit den tijd van Rembrandts verhuizing naar Amsterdam (1632). Dat men hier, zooals Bode onderstelt,

REMBRANDT : ANDROMEDA AAN DE ROTS.
(Eigendom van Dr. A. Bredius, 's Gravenhage).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 39).



REMBRANDT: PORTRET VAN PETRONELLA BUYS.
(Eigendom van den Heer A. Preyer, 's Gravenhage).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 49).



REMBRANDT : PORTRET VAN REMBRANDT'S BROEDER ADRIAEN.
(Eigendom van Graaf F. N. Potocki, Parijs).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 45).



REMBRANDT : CHRISTUS MET DE SAMARITAANSCHE VROUW.
(Eigendom van Rev. Sheepshanks, Harrogate, Engeland).
(Tentoonstelling Leiden, 1906, N° 47).



des schilders zuster afgebeeld zou vinden, die met hem zou zijn meegetrokken naar Amsterdam om daar zijn huishouden te doen, wordt niet waarschijnlijker als men van de meening is, dat *dit* meiske nauwelijks ouder dan zestien lijkt, (1) en zorgzame ouders aan zoons die op eigen beenen komen te staan geen zusjes van dien leeftijd tot steun plegen mee te geven. Maar toegegeven moet worden, dat het bepalen van den leeftijd naar een portret iets zeer subjektiefs blijft. En dit alles verkleint ook niets aan het lieve van dit kopje, waarvan de blik der oogen niet heel veelzeggend is, maar waarin het zacht uit het reine voorhoofd vloeien van de kruivende blonde hairen, en het perzikachtig-poezele van de mondstreek en de kin-partij, zoo mooi het blank-bloeiende van het kind doen voelen, om terwijl reeds de volle rijpheid der jonge vrouw te voorspellen.

Dit schilderij is haast zonder kleur, eigenlijk als uit amber en ivoor geschilderd. Uit ongeveer denzelfden tijd moet het kleine stukje van *Andromeda aan de rots* zijn, dat, als kleur-scala nog dichter bij een grisaille komende, van een nog precieuser toongehalte is. Nooit misschien heeft een schilder, enkel door het lenig kneden van het bevende verf-email, fijner pittigheid van toon bereikt dan Rembrandt het deed met dit zeldzame schilderijtje, waarin we wel het zuiverste brok naakt mogen bewonderen, dat hij in zijn jonge jaren voortbracht. Het is een kleine parel, waarmêe Dr Bredius zijn Rembrandtbezit weder op uiterst gelukkige wijze verrijkte.

De kurieuze kleine *Studie naar een grijsaard* (eigendom Léon Janssen, Brussel) die een bepaalde grisaille is, zou men een meesterlijk albumblaadje in olieverf kunnen noemen. Van den fraaien *Christus aan het kruis* (eigendom Léon Bonnat) die nogal sterk van Rembrandts gewonen trant afwijkt, en mij niet onaanvechtbaar schijnt, schijnt een nog mooiere herhaling te bestaan.

In het *Portret van Petronella Buys*, — een Rembrandt die tenminste weer eens uit Amerika teruggekomen is, — vindt men een gaaf staal van des meesters portretkunst uit zijn eerste Amsterdamsche periode (gedateerd 1635). Het lijkt, ook dòor het type van de vrouw, voor zijn doen ietwat droog-houterig, maar de smaakvolle snedigheid van karakterizeeren is opmerkelijk, en wanneer men dit schilderij tusschen soortgelijke portretten van zijn tijdgenooten kon zien, zou men er de fijne gedragenheid nog meer van bewonderen. Het ware wel te wenschen dat het schilderij in het land kon blijven.

Het gelijktijdig *Portret van den schilder zelf in een mantel en met gepluimde baret* (eigendom van den Vorst van Liechtenstein) is heel wat

(1) Op het origineel komt die kinderlijkheid van trekken duidelijker uit dan in eenige reproduktie.

minder sober, en kan als het type van Rembrandts meer gemanieerden mode-stijl uit die dagen gelden. Er is veel in van dat interessant uitdagende, dat te zeer overmaat van zwierige bravour en te weinig innerlijk leven vertolkt. In dezen barok-trant, die tegelijkertijd te veel beweging en iets gekonstipeerds heeft, vindt men wel Rembrandt op zijn smalst.

De *Studie voor een Suzanna* (eigendom Léon Bonnat) was in 1898 al te Amsterdam. Heel gewichtig is het stukje niet, maar de schouder- en rug-partij bieden een prachtig brokje volle, vette schildering.

Een waar meesterwerk daarentegen is het *Portret van Rembrandt's broeder Adriaen* (eigendom Graaf Potocki, Parijs). Uit rijke wademingen van kostelijk goudstof-duister doemt die geheimzinnig weemoedsvolle waarzeggerskop naar voren, die, ook ondanks misschien een aasje gefrizeerdheid, op zeldzame wijze van smeulend vuur en van zwakheid, van tranen en van trots vertelt. Het schilderij heeft een sterke patina, maar onder andere kondities als waar het hier hing, onder sterk zijlicht, spreekt het zoo machtig, dat men het niet anders zou wenschen.

Het eerst onlangs voor den dag gekomen schilderij van *Christus met de Samaritaansche* (eigendom Rev. Sheepshanks, Harrogate) is een werk dat half heel mooi en half tamelijk ongenietbaar is. Heeft de schilder zelf het misschien onvoltooid gelaten, en werd het later door een ander klaar gemaakt? De blijkbaar oude handteekening zou dit toch niet doen vermoeden. Maar dat er heel veel in geknoeid is blijft onafwijsbaar. Ja, de vele taaie en gebarsten plekken van murwe verf maken vooral het totaaleffekt zeer onvoldoende. Maar vooral om die levensware houding van verraste overgave, om dat somnambuleachtig gespannen kijken van de vrouw, die trouwens ook als schildering bizonder mooi is, blijft het een werk van bepaalde beteekenis.

Voor het te Leiden expozeeren van den zoogenaamden *Scipio* mag men de Kommissie bizonder dankbaar zijn. Het is een werk dat het zien en het herzien overwaard moet worden geacht. In die rosse geweldigheid van prachtig neergesmakte figuren, vol staatsie en tumult en zwaar wapengedruisch, ligt een bizondere zijde van Rembrandt's kunst, die ook in de prachtige *Eendracht van het land* uit Boymans spreekt, maar die zich hier nog breeder en voller manifesteert. Het trotsche akkompagnement van dat donkere kasteelgevaarte, waaruit rechts die menschendrom naar beneden stroomt, verhoogt nog den somberen luister van het ceremonieel gebeuren op den voorgrond.

Wat het schilderij voorstelt? Die vraag is haast niet te scheiden van die andere: waartoe het bestemd mag zijn geweest? Bode denkt aan een ontwerp voor een grooter Stadhuisschilderij zooals de Claudius Civilus, waarvan het fragment in Stockholm is. Maar de bovenver-

REMBRANDT : DE OUDE QUINTUS FABIUS MAXIMUS,
STIJGT VOOR ZIJN ZOON, DEN GELIJKNAMIGEN CONSUL, VAN HET PAARD AF.
(Eigendom van den Heer Newgass, Londen).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 46).



dieping van het Stadhuis, waarvoor zulke groote schilderingen bestemd waren, kwam eerst een paar jaar na 1655 (den datum van het schilderij) aan de orde, en ik zou ook zeggen dat, al is de schildertrant breed en sommair, het geheel volkomen uitgesproken is en niet op een ontwerp wijst. De mogelijkheid dat het stuk zelf, in deze afmetingen, voor een min of meer dekoratief doel bestemd werd, lijkt mij dan ook niet uitgesloten. Mijn vriend C. G. 't Hooft nu, (1) kwam in verband hiermede tot de opmerking, dat Lievens voor de nieuwe burgemeesterskamer in het Stadhuis een schoorsteenstuk schilderde, waarvan het onderwerp bij Houbraken aldus beschreven wordt :

« De Borgermeester Suesso gebood zijn eigen vader G. Fabius » Maximus, door den Raad van Romen als gezant aan hem gezonden, » van 't paart te stijgen, doordien er een wet was, dat niemant te » paart zittende, een Borgermeester mocht naderen om aan te spreken. » De Vader gehoorzaamde dit bevel met eerbiet en bewees zijn Zoon » dien plicht welke hem als Borgermeester toekwam. » (Houbraken, Dl. I, bldz. 298.

Blijkbaar nu is dit onderwerp geheel hetzelfde dat Rembrandt in den zoogenaamden Scipio behandelde. Alleen is de gebeurtenis in het bovenstaande wat onzuiver verteld. Bij Livius, boek 24, hoofdstuk 44, staat zij letterlijk vertaald, aldus beschreven :

« De vader kwam als onderbevelhebber bij zijn zoon nabij Suessula in het kamp. Toen de zoon vooruitschreed en de lictoren » in eerbied voor zijne waardigheid zwijgend vóór hem gingen, zeide » de grijsaard, die reeds 11 fasces voorbijgereden was, — toen de » consul zijn naastbijzijnden lictor bevolen had om op te letten, en » deze hem had toegeroepen dat hij moest afstijgen — eerst op dat » oogenblik afstijgende : « Ik heb willen onderzoeken, mijn zoon, of » gij u voldoende bewust zijt, dat gij consul zijt. » (2)

Men hield de waardigheid van een Amsterdamschen burgemeester blijkbaar voor analoog aan die van een romeinschen consul en zoo was het sujet, dat de hooge beteekenis van het magistraats-ambt deed uitkomen, voor een schoorsteenstuk in een burgemeesterlijk vertrek bizonder aangewezen.

En als men nu in aanmerking neemt, dat Rembrandt dit onderwerp (dat dus zal moeten heeten : *De oude Quintus Fabius Maximus stijgt voor zijn zoon, den gelijknamigen consul, van het paard*) tegelijk met Lievens, die het voor het stadhuis als schoorsteenstuk maakte, behandeld heeft, dan wordt de waarschijnlijkheid niet gering, dat ook dit buitengewone schilderij een diergelijke bestemming heeft gehad,

(1) Dezelfde speurder vond in het Berlijnsche Prentenkabinet, op den achterkant van een andere teekening, een krabbel van Rembrandt voor dit schilderij.
(2) Mededeeling van Dr J. J. Terwen.

waarvoor het misschien, evenmin als later met den grooten Civilus het geval was, bevonden werd te voldoen. Ons echter blijft het een machtige uitstorting van een grootsch vizioen.

De aan den schilder Vollon toebehoorende *Kop van een ouden man* is uit een bizonder mooi, rijp palet geschilderd, dat aan den Kasselschen *Jacobs zegen* doet denken. Toch lijkt het aanlokkelijke paneeltje mij daarom nog niet onafwijsbaar van den meester zelf te zijn.

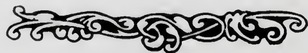
Het 1657 gedateerde portret van de vijftigjarige Catrina Hooghsaet, de zoogenaamde *Dame met de papegaai* van Lord Penrhyn, is een schilderij dat zonder de minste emfase, buiten allen nadruk of merkbare voordracht, vol gulle strafheid en teederen durf, heerlijk doorschilderd is. De houding is ongezocht, bijna plomp-verloren, maar dat kunstelooze verbergt de meest volstrekte kunst. De min of meer schichtige vrouw is gaan zitten om uitgeschilderd te worden, doch de schilder heeft in die ietwat stijve pose ons alles omtrent haar verteld: haar leeftijd en haar stand, haar wijze van zich te bewegen en haar gemoedsaard, haar ervaringen en haar pit, haar humor en haar beperktheid, — heel het komplex van haar wezen rom-end-om. Het is onmogelijk rechter op den man af dieper te grijpen en daarbij klaarder en kompleter te zijn, onmogelijk bij minder uiterlijke levendigheid meer leven te geven. Het is ook niet mogelijk vollediger alle kunstgrepen te versmaden en dusdoende een krachtiger akkoord te verkrijgen. Diep en deftig doet de kleurnoot van het Smyrnaasch tapijt op de tafel, maar dieper en deftiger nog van ingehouden praal is de eenvoudige samenklank van den diskreetrijpen vleeschtoon bij het rijke wit van den vlakken kraag en het volle deftige zwart van de zware zijde.

En zoo boven alle beweging uit wijs van gloed, schilderde Rembrandt in het jaar dat de schuldeischers hem executeerden. Terwijl zulke pijnigende zorgen den mensch troffen, werd door den kunstenaar een meesterstuk als dit onaantastbare schilderij overgedragen aan het nageslacht.

Er was in heel de Lakenhal-tentoonstelling veel dat moest teleurstellen, maar alleen al de geboden gelegenheid om zùlk een werk van Rembrandt bij herhaling te aanschouwen maakte heel wat goed.

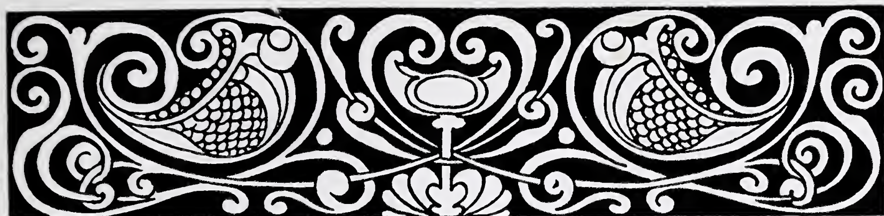
Een mooie verzameling van een kleine honderd kostelijke teekeningen, de meesten uit het bezit van D[r] Hofstede de Groot, bood verder veel genot.

JAN VETH.



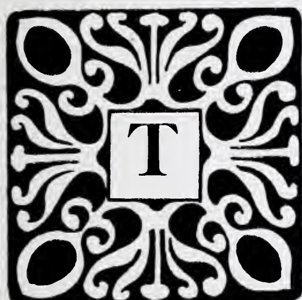
REMBRANDT : PORTRET VAN CATRINA HOOGHSAET.
(Eigendom van Lord Penrhyn, Penrhyn Castle, North Wales).
(Tentoonstelling Leiden 1906, N° 48).





TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN VLAAMSCHE EN BELGISCHE MEESTERS TE LONDEN (Guildhall) [1]

TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN VLAAMSCHE & BELGISCHE MEESTERS TE LONDEN



THE CORPORATION OF LONDON, het aloude organisme der Gemeente, heeft sedert lang reeds getoond dat het een juist begrip heeft van zijn hooge zending en ieder jaar, behalve de permanente uitstalling eener blijvende verzameling, een tijdelijke tentoonstelling van kunstwerken ingericht.

Deze corporatie of « Gilde » (onze gemeentebesturen bezitten een dergelijke inrichting niet) is in het bezit van onmetelijke geldelijke hulpbronnen, waar zij het vrije beheer over heeft. Zij draagt zelf alle mogelijke onkosten, die aan hare ondernemingen verbonden zijn, zonder dat ze er in het minst op uit is om ze geheel of gedeeltelijk terug te krijgen.

De Heer A. G. Temple, de kundige bestuurder van de afdeeling Schoone Kunsten in de City, is bij het inrichten dezer tentoonstellingen onvermoeid. Meer dan 15 jaren geleden vatte hij het plan er voor op, heeft het met hardnekkigheid doorgedreven en is er in mogen slagen om de eerste der serie in 1890, in de zalen van den Guildhall, te doen openen.

Destijds was het een keur-expositie van werk uit de oude Vlaamsche, Hollandsche en Engelsche scholen.

Dank aan de autoriteit, waarover de heer Temple beschikt, verklaarden de eerste en hoogst geplaatste verzamelaars, zich dadelijk bereid, tot het tijdelijk afstaan van hun schatten. De kritiek, namelijk die, waarmee men rekening heeft te houden, was zeer geestdriftig in haar oordeel en bij het sluiten der tentoonstelling bleek dat het cijfer der bezoekers dat van honderdduizend te boven ging, en was het dus uitgemaakt dat de onderneming een succes was.

(1) Van 3 Mei tot 28 Juli 1906.

TENTOON-
STELLING
VAN WERKEN
VAN
VLAAMSCHE
& BELGISCHE
MEESTERS
TE LONDEN

Ook de volgende exposities hadden met stijgenden goeden uitslag plaats. Bij sommige noteerde de contrôle meer dan driemaal honderd duizend entrées.

Ik heb reeds gezegd dat de *Corporation* alle verantwoordelijkheid op zich neemt en dat zelfs de toegang voor het publiek geheel vrij is. Het is wel van belang om de aandacht op deze offervaardigheid te vestigen. De kosten van verpakking, transport, onderhoud, opzicht, drukwerk, plaatsing, 't versieren van de zaal, (met inbegrip van het onderglas doen van alle, zelfs de grootste stukken), vormt het totaal van een cijfer, dat nog maar onbeduidend is, in vergelijking met de verzekeringspremie, die de schilderijen tegen alle risico van beschadiging of verlies dekken moet. De waarde, door de eigenaars bepaald, wordt zonder discussie aangenomen. En volgens de gevaren, waaraan de stukken zijn blootgesteld, of de duur der tentoonstelling, worden de premieën van deze, bijna altijd te hoog aangegeven waarden, berekend.

In 1901, bij de tentoonstelling van Spaansche Meesters, klom het totaal der verzekerde waarden tot een som van zeventien en een half millioen frank, terwijl het dit jaar tot tien millioen (£ 400.000) is gestegen.

De rekeningen der Corporatie, buiten en behalve de algemeene onkosten, die in het totaal van het gemeentelijk budget verdwijnen, boeken dan ook een uitgaaf van meer dan 450.000 frank, enkel voor het inrichten der twaalf eerste tentoonstellingen.

Ik heb alleen de aandacht voor deze gegevens gevraagd, omdat het voorbeeld der stad Londen vaak ter navolging van alle mogelijke andere Kunstinrichtingen gesteld wordt; het is duidelijk dat zulke voorwaarden uitzonderlijk zijn, en dat men maar zelden op zulk een vorstelijke wijze aan de opvoeding van een volk meewerken kan.

* * *

De tentoonstellingen in den Guildhall worden in het voorjaar geopend, als Londen vol nietsdoeners is en het mondaine leven er binnen enkele weken den cyclus der buitensporige weelde van de « season » afspeelt. De Guilhall is in 't hartje van de City, het middenpunt van de business-wijk, die van uit de omliggende straten, het koortsachtige verkeersleven van de wereldstad in al zijn intense bedrijvigheid tot zich trekt. En het is een welsprekend feit dat dit rustig hoekje van verhoogd intellectueel leven, waar zooveel bezoekers heenstroomen, enkel om deze verschillende, zuiver menschelijke opvattingen van het schoone te zien, daar net in het midden ligt.

De tentoonstelling van 1906, de veertiende, is den 2 Mei door

HANS MEMLINC: HET DRIELUIK VAN SIR JOHN DONNE.
(Eigendom van den Hertog van Devonshire, Chatsworth).
(Tentoonstelling Guildhall, Londen 1906, N° 21).



Lord Mayor en de Lady Mayoress, in tegenwoordigheid van den Belgischen gezant te Londen, met den gebruikelijken officieelen en gastronomischen ritus geopend en staat onder het hooge beschermheerschap van Zijne Majesteit Leopold II. Zij bevat een uitgebreid programma, een keuze uit de werken der voornaamste kunstenaars, sedert de xv[de] eeuw gevestigd op wat den bodem van het tegenwoordige België uitmaakt.

TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN VLAAMSCHE & BELGISCHE MEESTERS TE LONDEN

Op geheel natuurlijke en geleidelijke wijze is dit programma in drie, volgens tijdsorde gescheiden onderafdeelingen verdeeld, waarbij met de meest gunstige voorstelling van het geheel rekening is gehouden. In de eerste plaats hadden we de afdeeling der Primitieven, dan de zaal, die aan Rubens en zijn tijdgenooten was gewijd en eindelijk een serie werken der Belgische School van af 't jaar dertig tot op onze dagen. Iedere onder-afdeeling had haar eigenaardig belang en was op hare eigen wijze leerzaam en nuttig.

I. DE PRIMITIEVEN

De eerste zaal omvatte 80 schilderijen van primitieve meesters, en hier was een ruim veld voor den speurzin der geleerden, die zich met hartstocht in de studie van deze werken verdiepen. Van slechts enkele nummers, o. a. de Memling-portretten, door het Museum te Brussel geleend, waren de schilders zeker en onbetwistbaar bekend. Wat de overige stukken betreft, blijft het nog altijd een chaos van gissingen en bewezen of niet bewezen stellingen, waardoor alles wat men onomstootelijk meende vast te staan, ieder oogenblik weer kan worden omvergeworpen ! Verscheiden belangrijke stukken, zijn zeker tot hiertoe nooit ernstig bestudeerd. Er zullen nog vele vruchtbare vergelijkingen komen, aardig gevonden op- en aanmerkingen, onverwachte bewijsgronden. Vele reeds verdedigde stellingen zullen bevestigd worden of weer verdwijnen, attributies die wel waarschijnlijk lijken, zullen wellicht kunnen gestaafd worden.

Verreweg het grootste getal der thans vereenigde werken was vroeger al tentoongesteld geweest (Brugge 1867 en 1902, London, New Gallery, 1899-1900, Burlington Fine Arts Club, 1892, Burlington house, 1872-1893, en zelfs te Parijs, Tentoonstelling van Primitieve « Fransche » meesters, 1904).

Vele schilderijen waren uit beroemde verzamelingen afkomstig en werden reeds vaak beschreven en gecommenteerd, maar er waren toch enkele bij, die ons verrast hebben, waarvan we tot hiertoe niets wisten en die zeker tot veel redetwist aanleiding zullen geven.

Overeenkomstig de practische Engelsche gewoonte, volgt de catalogus de orde waarin de stukken zijn geplaatst, en bij deze plaatsing

TENTOON-
STELLING
VAN WERKEN
VAN
VLAAMSCHE
& BELGISCHE
MEESTERS
TE LONDEN

is men ditmaal in den Guildhall vrij wel chronologisch te werk gegaan.

De eerste nummers dragen de namen van Hubert en Jan van Eyck.

Van eigen herinneringen vervuld, is de bezoeker in 't eerst wel een beetje bevreemd, omdat hij ditmaal maar eenig zeer documentair schilderwerk onder de oogen krijgt, waar de kunst der beroemde meesters vrijwel onkenbaar is geworden door de verwoestingen van den tijd en nog veel meer door de zoogenoemde *herstellingen*. Laten we echter eens voor een oogenblik de voor goed verspreide paneelen van het altaarstuk te Gent, het echtpaar Arnolfini, de meesterwerken in het Museum te Brugge en in enkele andere musea vergeten. Onder de zes of zeven stukken, die aan de beide broeders worden toegeschreven, krijgen we hier drie eigenaardige werken onder de oogen : *de drie Marieën bij het Heilige Graf*, een *Mansportret* en de kleine *Madonna* van Ince-Hall. Het eerste, dat door Sir Frederik Cook werd geleend, was, evenals de beide andere, op de Brugsche Tentoonstelling van 1902 aanwezig. Het vertoont het wapenschild van Philippe de Comines. Niettegenstaande de overschilderingen, is het werk van groote historische waarde. Algemeen wordt met tamelijk veel waarschijnlijkheid aangenomen, dat het van Hubert van Eyck is, hoewel de Heer Hijmans in verband er mee den naam van den raadselachtigen meester van Flémalle genoemd heeft, en de jongste onderzoekingen van den heer A. J. Wauters er eer schijnen toe te neigen om de werken, die thans op den meester van Flémalle zijn gesteld, aan Hubert van Eyck toe te schrijven, en wel van zijn eerste manier.

Het *Mansportret* met de blauwe kaproen, dat door het Gymnasium te Hermannstadt werd ingezonden, wordt door geleerden van evenzeer onbetwiste bevoegdheid, beurtelings aan de beide broeders gegeven. Hoewel zeer verminkt en gewijzigd, heeft het toch het prestige van zijn juiste en eigenaardige techniek bewaard. Eindelijk is van Jan van Eyck, de *Kleine Madonna met het Kindje*, gezegd van Ince-Hall, dat door den Heer Charles Weld-Blundell tentoongesteld was, een allerliefst schilderijtje, rijk aan veelbeteekenende bizonderheden en om de onderteekening en den datum, dezelfde van het voltooien van het Gentsche altaarstuk, een buitenwoon kostbaar kunstmonumentje.

Onder de overige van Eycken in den kataloog schijnt het mij, niettegenstaande het gezag van James Weale, tamelijk moeilijk, om de attributie van *de Wijding van Thomas à Becket*, thans in het bezit van den Hertog van Devonshire, onbedingd te aanvaarden. Het was ook te Brugge en het is geducht overschilderd. We zouden in herhalingen vallen door te constateeren, dat het een opmerkelijke gelijkenis vertoont met een ander stuk, 't welk deel uitmaakt van dezelfde collectie en dat te Brugge onder den naam van Jan Gossart was tentoongesteld en ditmaal door den kataloog aan Geeraard David was gegeven

MADONNA MET BEGIFTIGERS.
(Eigendom van den Heer Charles Weld-Blundell, Campden Hill).
(Tentoonstelling Guildhall, Londen 1906, N° 60).



(N° 24). Dit tweede werk stelt de scheiding van een heilige van zijn of haar ouders voor. De verschillende beschrijvingen, hoe minutieus ook, die er over gemaakt zijn, stemmen niet aangaande het geslacht van den hoofdpersoon overeen.

De beide paneelen vertoonen personnages met identiek dezelfde gezichten, op gelijke wijze gehandschoende handen, hetzelfde goudsmeedwerk en dezelfde versieringen en borduursels; evenzeer zijn de beparelde kasuifels en mijters naar hetzelfde model gecopieerd.

De heer Weale ziet in den *Thomas à Becket* het oudst bekende werk van Jan van Eyck en doet de overeenkomst van het type der figuren, met die op de Zijluiken van het Gentsche altaar, thans in het Berlijnsche Museum, opmerken, evenals het veelbeteekenende opschrift op de lijst. Wellicht zou met deze stukken ook in verband zijn te brengen de *Aanbidding der Koningen*, die thans aan het Museum te Brussel behoort, waar het stuk langen tijd op naam van van Eyck gestaan heeft, om, nadat het vele opeenvolgende herdoopingen had ondergaan, onder de vage menigte der anonymen terug te vallen en eindelijk op den naam van Geeraard David te worden gesteld.

De heer Helleputte te Leuven, had aan den Guildhall het bekende triptiekje ingezonden, dat gezegd wordt te zijn het laatste werk van Jan van Eyck, maar dat zoo totaal overschilderd en veranderd is, dat het bijna alle belang verloren heeft.

Rogier van der Weyden was te Londen zeer ongelijk vertegenwoordigd. Onder de belangrijkste stukken vermeld ik een *Afdoening van 't Kruis* (Earl of Powis) een heel kostbaar werk, dat sprekende overeenkomst vertoont met de grootsche en tragische *Graflegging*, die eenige jaren geleden door het Brusselsche Museum op de veiling Pallavicini-Grimaldi te Genua aangekocht werd, en ondanks de kleine afmetingen van het paneel, zoo diep aangrijpend is. Door het licht dat in den laatsten tijd op den persoon van Zanetto Bugatto de Milano, den leerling van meester Rogier van Doornik (van der Weyden) gevallen is, aan wien de heer Wauters met veel schijn van waarheid het kleine Sforza-triptiekje (in het Museum te Brussel) toeschrijft, dat tot hiertoe aan Memling of van der Weyden gegeven werd, ontstaat ook eenige twijfel aangaande het stuk van Lord Powis. De catalogus van Rogier van der Weyden's werken staat nog lang niet vast. De heer Wauters o.a. neigt er toe om het aardige diptiekje van Jeanne de France (Museum Condé te Chantilly), alsmede twee stukken in het Berlijnsche Museum aan Bugato toe te schrijven.

En wat zullen we hier nog eens op nieuw zeggen van den raadselachtigen, meesterlijken *St.-Victor met den Begiftiger*, dat door het Gemeentebestuur van Glasgow werd geleend, en reeds te Brugge gezien werd onder de Vlaamsche, te Parijs onder de Fransche

Primitieven, dat nu eens aan Jan Gossart, dan aan Jehan de Paris en nu hier weer aan van der Goes wordt toegeschreven? Het blijft altijd een heerlijk mooi stuk, naverwant aan de meesterwerken der van Eycken en Memling, waaraan geen enkele attributie, zelfs geen waarschijnlijke, grooter waarde zou kunnen verleenen. Het komt mij overigens voor dat de naam van van der Goes, die men hier andermaal had opgeworpen door geen enkele duidelijk sprekende overeenkomst met eenig fragment van het Portinari-triptiek gewettigd wordt [1].

Een ander paneeltje, een *Aanbidding van Koningen en Herders*, (Bath-Corporation), dat aan van der Goes werd toegeschreven, doet in zijn algemeene kleurenharmonie aan de eigenaardige manier der verschillende werken, die op den naam van Geeraard David staan, denken : aan zijn somber gedragen blauw, even groenachtig aangetint, aan zijn teeder groen en lichte azuren.

De stukken, die in den kataloog op Dirk Bouts waren gezet, zijn niet heel kenmerkend voor dezen meester en verschillen tamelijk veel van elkaar. Nr 26, het eigendom van Mevrouw Stephenson Clarke, dat reeds te Brugge tentoongesteld was, verraadt zeer sterk den invloed van Memling, hoewel eenigszins verzwakt en minder sappig van kleur.

Hans Memling, die te Brugge zoo rijk vertegenwoordigd was, treedt ook in Guildhall sterk op den voorgrond, aangezien het Museum te Brussel er het *Portret van Willem Moreel, Burgemeester van Brugge en van zijn vrouw*, tentoongesteld had.

Het triptiek, dat aan den hertog van Devonshire behoort, (Nr 21), moet, volgens den Heer Weale, het oudst bekende werk van Memling zijn. Bizonder mooi en teer toont de hoofdgroep ons de Maagd met het Kind en twee engelen en op den achtergrond, geknield, den Begiftiger, Sir John Donne en zijne gemalin, voorgesteld door hun beschermheiligen. Het werk is gemakkelijk te dateeren, aangezien Sir John in 1469 in den slag van Edgecote is gevallen en men mag aannemen dat het te Brugge moet geschilderd zijn, toen Sir John en Lady Donne te Brugge waren, ter bijwoning van het huwelijk van Karel den Stoute met Margaretha van York.

Het fijne landschapje, dat het tooneeltje als achtergrond dient, gelijkt zeer sterk op een ander, uit het Antwerpsch Museum, dat om het portret van Nicolaas Spinelli heen werd geschilderd en van 1648 dateert.

Op de luiken St. Johannes de Dooper en Johannes de Evangelist. Op de buitenzijden, in zeer fijne grauw-schildering, Christoforus en de Heilige Antonius.

[1] Zie *Onze Kunst*, Aug. 1904.

MARINUS VAN ROMERSWAEL : DE GELDTELLERS.
(Eigendom van Viscount Cobham, Stourbridge).
(Tentoonstelling Guildhall, Londen 1906, N° 40).



TENTOONSTELLING VAN WERKEN VAN VLAAMSCHE & BELGISCHE MEESTERS TE LONDEN

De sappige manier en het schoonheidsideaal van dit stukje brengen het in verband met het fraaie drieluikje in het Brusselsche Museum, dat het wapenschild van de Sforza te Milaan vertoont. Dit kleine triptiekje bezit evenzeer grauwschilderingen op den buitenkant der luiken.

Een andere toeschrijving aan Memling van een *H. Maagd* (Nr 28, in het bezit van den Hertog van Westminster), komt ons zeer betwistbaar voor. De figuren, onder met vruchtenfestoenen versierde gebouwen, zijn weinig karakteristiek, bovendien wordt het stuk ontsierd door de veelkleurige, vergulde, van restauratiewoede gillende lijst. De heer Weale ziet er de manier van Lodewijk Boël, een voortzetter van Memling in.

Een geteekend en gedateerd portret van Edward Crimston (No 25, Earl of Verulam) door Petrus Christus, is wat stoer en droog, maar toch vol karakter, met zijn verwonderlijk schoone harmonie van rood, groen en zwart.

Het Berlijnsche Museum bezit een *Vrouwenportret*, dat, naar vermoed wordt, hiervan 't pendant uitmaakt. Zoo zijn eens te meer door het toeval en de wederwaardigheden van het lot, twee echtgenooten vaneen gescheiden, die zeker gewenscht zouden hebben om vereenigd te blijven!

Verder zijn er nog enkele stukken, die ook aan Memling werden gegeven en eenige anonymen, waaronder een kleine *Heilige Familie* (No 33, Señor D. Pablo Bosch) een aardige compositie onder een lief wijngaardprieeltje gegroepeerd. En hiermee zijn we tot de groep genaderd, die den naam van Quinten Metsijs draagt. Vooreerst een exemplaar van den *Geldwisselaar*, in hetzelfde genre als het stuk te Windsor en dat van Marinus van Romerswael (den Zeeuw) in de National Gallery. Het is door Viscount Cobham geleend. Vervolgens het profiel van een *Oud man*, scherp uitkomend tegen een lichten grond (het eigendom van Mme Edouard André) dat in de verte aan een Italiaansch fresco doet denken en eindelijk drie weinig karakteristieke Madonna's. We misten te Londen, die teedere gezichtjes, in het volle licht gemodelleerd en maar even geliefkoosd door nauw merkbare schaduwen, die zelf als een teederen weerschijn zijn van glans, met mysterieuse mondjes, en lange, halfgesloten oogen.

Onder de nummers 47 en 72, twee *Rusten op de vlucht naar Egypte*, het eerste toegeschreven aan Geeraard David, het tweede aan Adriaan Isenbrant. Zij lijken precies op elkander; er zijn enkel eenige kleine verschillen in de details, de kleur is geheel die van Geeraard David. De Bambino heeft het kleine houten lepeltje in zijn hand, dat de meester hem altijd als speelgoed geeft. In de museums van Brussel en Antwerpen, zijn stukken van Geeraard David aanwezig, die in het

oog vallende analogieën met hetzelfde onderwerp vertoonen. Verder staat er in het Brusselsch museum een Madonna met het Kind op den naam van Patenier of Joost van Cleef de Oude (2de editie van den kataloog Wauters) die een sterke overeenkomst met de beide Londensche paneeltjes vertoont. Op het tweede plan ziet men dezelfde rots en grot en aan de voeten der Madonna identiek hetzelfde dichte mandje. Het zou interessant zijn om deze vijf kleine stukjes eens naast elkaar te hangen om ze samen te vergelijken.

De Madonna met de Kersen (N° 51, Charles Weld-Blundell) is onder de anonyme werken een der interessantste stukken van de heele tentoonstelling. Vooral de stoffen zijn er op een geheel eigen manier behandeld. Bijba alle, glimmend en « changeant » zijn ze als de kleurschemerende *tabliers gorge de pigeon* van onze grootmoeders.

Aan Jan Gossaert, gezegd Mabuse, werden eveneens verscheiden stukken toegeschreven. Gedurende de verschillende stadiën zijner ontwikkeling, die wel geschikt zijn om de kritiek van de wijs te brengen, heeft Jan Gossaert eenige typische werken geteekend en gedateerd, die ons helpen kunnen bij het afbakenen van zijn levensloop. Op de tentoonstelling in den Guildhall, vinden we onder N° 54, een *Aanbidding der Wijzen*, omgeven van een architectuur, als die waarmee B. van Orley in zijn composities zoo kwistig placht te zijn. Nummer 55 en vooral 57, twee portretten die door den heer Charles Léon Cardon waren ingezonden, zijn goeie kennissen. Het allerliefste kindje in 't wit : Isabeau van Bourgogne, de zuster van Keizer Karel, was ook op de Brugsche tentoonstelling aanwezig. Vervolgens komt de *Maagd met het Kind*, uit de verzameling van Lord Northbrook, een variante van het kostelijk stukje te Palermo, en de *Maagd bij de Fontein*, van het Gemeentebestuur te Glasgow, een werk in zijn tweede manier, die beide te Brugge te zien waren. Vervolgens onder N° 60 van den kataloog, een belangrijk en verbazend stuk, eigendom van den heer Charles Weld-Blundell.

Zeker zal het aanleiding tot belangwekkende opmerkingen kunnen geven. Het stelt *de Maagd met het Kindje,* tusschen musiceerende engelen en eenige andere personages voor. Links, op den voorgrond, knielt de donateur, in zijn blauwen koningsmantel, met de heraldische gouden leliën en om den hals de keten der orde van St.-Michiel. Tegenover hem de Heilige Margaretha (?) met een duif en haar voet op den kop van Satan.

Men heeft in deze Begiftigers, Lodewijk XII van Frankrijk, ofwel een graaf de la Marche meenen te herkennen. In dit laatste geval zou de Heilige met de duif waarschijnlijk de gravin zijn. Maar wat zou dan die vreeselijk vertrokken Satans-snuit beteekenen ?

We merken bovendien een opvallend verschil van uitvoering op

P. P. RUBENS: KONINGIN TOMYRIS.
(Eigendom van Graaf Darnley, Gravesend).
(Tentoonstelling Guildhall, Londen 1906, N° 89.



tusschen de figuren van de Madonna en de Engelen, elementen waarover de kunstenaar met zijn verbeelding heeft moeten te rade gaan en de overige die hij naar de natuur heeft bestudeerd en als een getrouw en scherpziend portrettist heeft weergegeven. De edelman met zijn gelelieden mantel, is kranig en stout geteekend, verbazend van relief en bewonderenswaardig van realisme. Daarentegen vertoonen de Madonna, het Kind en de Engelen, een conventioneel type, met zonderling gespleten, opgetrokken oogen en gelaatskleur en weinig sprekende trekken, die volgens een heel ander procédé gemoddelleerd zijn dan het mannelijk grove gezicht van den donateur. Bij deze hemelsche figuren heeft de schilder, — kàn het Mabuse zijn? — niet getracht om de silhouet van den vorm om te trekken, maar wel het uitspringen er van uit te drukken en door deze eigenaardigheid stemt het stuk met eeenige Fransche werken overeen, o.a. met het Drieluik van Moulins, met de Madonna van Jehan Fouquet (Antwerpsch Museum) waar men enkele roode Cherubijntjes opmerken kan, waarmee men den Satan van het Londensche stuk in verband zou kunnen brengen. Ditzelfde streven naar een leniger modelé, vooral in de weeke en eenigszins zinnelijke rondingen, zullen wij later, en dan gevoegd bij veel grooter technische vaardigheid en een leniger borstelstreek, nog weer ontmoeten, bij eenige heel eigenaardige en aantrekkelijke meesters, die in de lange evolutie der schilderskunst vrijwel alleen en op zichzelf schijnen te staan : Correggio, Prudhon en Albert Besnard....

De troonhemel achter de figuren, het architecturale décor, de met vele figuurtjes overvulde kapiteelen op de pilaren, de zeldzame kleuren in de verschillende onderdeelen van den achtergrond, zullen onzen onderzoekers nog heel wat hoofdbreken bezorgen.

De afdeeling primitieve werken sluit met een serie minder belangrijke stukken, waaronder echter eenige mooie portretten, die de aandacht verdienen, enkele om den naam van den artiest, andere om de persoonlijkheid, die ze voorstellen. Zoo was er onder andere van een onbekende, een *Catharina van Aragon* en een kleinen *Karel V*, geheel in profiel gezien en met lange wuivende vederen getooid. Dit stuk ziet er erg Duitsch uit en wordt evenals Margaretha van Oostenrijk aan Barend van Orley toegeschreven. Verder, onder n° 71 (Earl of Normanton) het portret van een oude vrouw, dat mede aan van Orley gegeven wordt. Het hangt naast een anoniem mansportret, dat onlangs het eigendom van het Brusselsche Museum is geworden, en dat door den cataloog aan Jan Gossaert gegeven wordt. Hier vonden we denzelfden groenen achtergrond, hetzelfde bont, dezelfde wijze van uitvoering en dezelfde overeenstemming van kleuren. Verder maakt de catalogus nog melding van een ander vrouwen-

portret van van Orley, een mooi stuk, dat waarschijnlijk van den Meester der Vrouwelijke Halffiguren is. Deze raadselachtige persoonlijkheid (Lucas de Heere ?) heeft reeds tot vele en diepgaande onderzoekingen aanleiding gegeven, zonder dat men er tot nu toe in geslaagd is om de school waartoe hij behoorde, het juiste tijdperk waarin hij leefde, om hier van zijn naam nog niet eens te spreken, definitief te bepalen. Eindelijk nog een tamelijk eigenaardig stukje van Hemessen (Earl of Northbrook) *De Roeping van Mattheus*, dat reeds te Brugge was tentoongesteld, waar het aan Marinus van Romerswael werd toegeschreven. Het herinnert sterk aan de geteekende van Hemessen in het Museum te Antwerpen. Portretten van Joost van Cleef en P. Pourbus besluiten dezen cyclus.

II. RUBENS EN ZIJN TIJDGENOOTEN

De tweede zaal bereidde den bezoeker geen groote verrassingen. De daar geplaatste doeken waren meestendeels bekend en sommige zijn beroemd, hoewel enkele, in ver afgelegen kasteelen of heerenhuizingen verborgen, gewoonlijk onttrokken zijn aan de oogen van het publiek. Het was een fortuintje om ze hier voor een oogenblik alle vereenigd te vinden en ze nog eens op zijn gemak te kunnen bestudeeren.

Naast Rubens, van Dijck, Jordaens en hun Vlaamsche tijdgenooten, hadden de inrichters ook Frans Hals gesteld, die omstreeks 1580 te Antwerpen is geboren. Deze annexatie is niet ernstig te verdedigen en de Meester van Haarlem kan niet met recht gevoegd worden bij de gloriën onzer nationale school, hoewel de expositie er een stuk van tooverachtige schoonheid (een *portret van een jongen man,* die de guitaar speelt, door Lord Howe geleend) bij had gewonnen. En verder nog twee heel statige portretten van het echtpaar Olycan, door den heer Vernon Watney ingezonden.

Zooals gewoonlijk neemt Rubens in het geheel de eereplaats in. Het groote historische doek : *Tomyris, die het hoofd van Darius in een vat met bloed doet onderdompelen,* is een eerste, veel krachtiger, meesterlijker lezing, van dezelfde compositie, die thans het eigendom van den Louvre is. Met zijn rijke kleuren en krachtige teekening, is het een van die werken, waar de meester het gelukkigste evenwicht heeft weten te bewaren, tusschen de groote verscheidenheid van zijn schitterende en zeldzame gaven. En zijn hand, die zóo de dingen op het doek wist te tooveren, heeft hier geen zichtbaar deel van den arbeid aan zijn helpers overgelaten.

De jonge spelende *Leeuwin* (Earl of Normanton), een groot, heel decoratief stuk, uiterst breed en soepel geschilderd, en eindelijk *Abraham en Melchisedec* (Lord Northbrook) een heel uitgewerkte

JACOB JORDAENS:

PORTRET VAN EEN LID DER FAMILIE VAN ZURPELEN MET ZIJN VROUW.

(Eigendom van den Hertog van Devonshire, Chatsworth).

(Tentoonstelling Guildhall, Londen 1906, N° 88).



schets van een capitaal doek, dat nu weer een heel anderen kijk geeft op Rubens' talent, een talent zoo veelzijdig en toch zoo volledig, dat wij ervan moeten afzien om het ooit op eenige tentoonstelling in zijn geheel te omvatten.

Nog drie andere stukken completeeren den meester hier. Van Dijck is, niettegenstaande de tien werken, die wij hier van hem vinden, minder gelukkig vertegenwoordigd. *Rinaldo en Armida*, een repliek van het stuk, waarvan wel vier of vijf verschillende lezingen bekend zijn, en waarvan de schets sedert eenigen tijd in het Museum te Brussel te vinden is, geeft een erg ontoereikend denkbeeld van den meester. Alleen in het heel lenige, teedere lijfje van de vrouw toont hij zich in zijn volle kracht. Ook de portretten zijn alle van middelmatig gehalte. Geen er van kan in de schaduw staan van den *Philip Wharton, de Edelman met den Herderstaf* te Petersburg, of de *Maria Tassis* te Weenen. Het portret, geheel in rood gewaad, van Lord Peterborough, is knap en kranig gedaan, dat van de Gravin de Clanbrasil toont een aangename harmonie van blauw en met brons afgeschaduwd groen; het dubbel portret der gezusters Percy, twee oudachtige, zeurderig-sentimenteele, geblankette, mooi opgepoetste dames, is losjes en elegant geborsteld.

Van Jordaens gaf de expositie een meesterlijk groep-portret, van *van Zurpelen en zijn vrouw* en nog twee andere doeken, die onlangs te Antwerpen zijn geweest. Verder vonden we er dingen van Snijders, van Fijt, Teniers, een Gonzales Coques, en last not least, een portret van Maria de Medici van Frans Pourbus, waarvan de heer H. Hijmans met veel schijn van waarheid niet minder dan een portret van de *Prinses van Condé* door Rubens heeft gemaakt.

III. DE MODERNE BELGISCHE SCHILDERS

De derde afdeeling, in zalen III en IV bijeen gevoegd, omvatte de stukken, die sedert 1830 in België geschilderd zijn.

Hier heeft 't verleden de dingen nog niet in hun ware licht geplaatst. De collectie, die zich natuurlijk naar de eenigszins beperkte ruimte te schikken had, was niet zoo welsprekend en schitterend als de retrospectieve tentoonstelling van Belgische Kunst, die in 1905 te Brussel werd gehouden. Er kon echter geen sprake van zijn om een keuze uit deze laatste te doen, aangezien het meer uitgebreide Londensche programma toeliet, dat ook verscheiden, thans nog levende meesters, de eer konden genieten om hun werken in den Guildhall te zien.

Het geheel is daardoor echter eenigszins onvolledig geworden en was op tamelijk willekeurige wijze saamgesteld. De smaak der Engel-

schen, waarmee bij het aanvragen en plaatsen der doeken natuurlijk rekening moest worden gehouden, is nog onderhevig aan een zekere mode, die in den vreemde nog gevolgd wordt, terwijl ze bij ons reeds lang is voorbijgegaan. Het geheel is niet volkomen in overeenstemming met de volbewuste kracht van de thans levende meesters der Belgische school. Zoowel onder de dooden, als onder de levenden, vielen er groote leemten in 't oog, terwijl daarentegen enkele schilders vertegenwoordigd waren, die met hun encombrante stukken een valsche noot brachten in het mooie geheel.

Laten we ook eens in herinnering brengen dat er voor onze beeldhouwers geen plaats op de tentoonstelling was. Daardoor moest onze kunst wel een groot deel van haar aantrekkelijkheid inboeten!

Niettemin draagt deze serie van vijf en negentig moderne werken, van verschillende waarde en strekking, maar toch alle uitgevoerd met kennis en talent, machtig tot haar glorie bij. Enkele er van schitteren zelfs van die zeldzame en sappige kleuren-harmonieën, waarin zich de weelderige visie onzer schilders openbaart.

Geen enkel der kleinere landen, en zelfs niet onder de groote, behalve Frankrijk en misschien Groot-Bretanje, kunnen deze poging evenaren of zooveel talenten van zoo groote verscheidenheid en van zoo vele en verscheidene meesters aantoonen.

Hierdoor zal onze moderne school, nog meer dan ze tot heden gedaan heeft, de bewondering der gansche wereld winnen en zal onze kunstbeweging, die zich in de laatste jaren toch al zoo machtig ontwikkeld heeft, zich nog verder uitbreiden en alle Musea, alle private verzamelingen voor het werk onzer Belgische schilders openen.

De schilderijen die in Londen waren, zijn echter genoeg bekend en het is dus overbodig om ze met onze lezers, die de verslagen van Belgische tentoonstellingen volgen, verder te bespreken. Alleen Leys had ons een verrassing bereid, door een stuk dat de Koning der Belgen voor het eerst uit zijn verzameling had afgestaan en verder nog door twee heel eigenaardige stukken, die door Engelsche liefhebbers waren geleend. Deze drie werken werden in 1905, noch te Antwerpen noch te Brussel gezien. Ik bedoel de *Wandeling om de Wallen*, die gewoonlijk in het Kasteel van Laeken te vinden is, de magistrale *Luther die uit den bijbel voorleest*, dat aan Sir Cuthbert Quilter, Bart. toebehoort en het *Boogschieten* door Miss Philipson ingezonden.

Dank ook aan de bereidwilligheid der verzamelaars, aan de overzijde van het Kanaal, was de heer Temple in staat, om Louis Robbe, Gallait, Dyckmans, Verboekhoven, Clays, Madou, in eenige hoogst belangrijke werken aan ons voor te stellen, die eens te meer bewijzen dat niet heden voor 't eerst modern Belgisch werk in Engeland op hoogen prijs is geschat.

Zooals trouwens recht en rechtvaardig was, zijn (om hier alleen van de dooden te spreken) Alfred Stevens, Hendrik de Braekeleer, Hippolyte Boulenger, Jozef Stevens, Alfred Verwee, Edouard Agneessens, Louis Artan, Joseph Theodoor Coosemans, Louis Dubois, Charles de Groux, Lieven de Winne op ernstige en waardige wijze vertegenwoordigd en hebben een welverdiende hulde van eerbiedige bewondering ingeoogst.

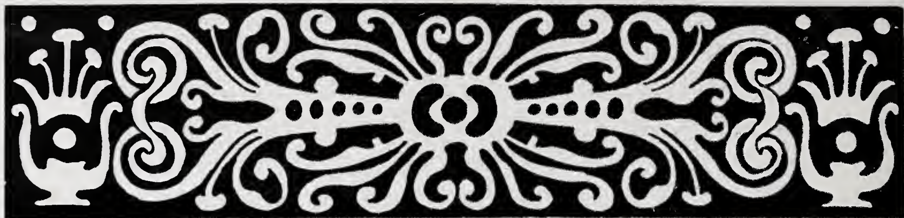
*
* *

Uit dit voorbijgaand geheel, dat dank aan zooveel bemoeiïngen en zorgen bijeen gebracht was, blijkt duidelijk het voortbestaan van een kunsttraditie, welke van de van Eycken en hun tijdgenooten uitgegaan, zich geleidelijk, met een volkomen logische evolutie door de eeuwen heen, ontwikkeld heeft en thans nog onze hedendaagsche kunstenaars bezielt. Deze eerbied van den artiest, voor zichzelf en voor zijn kunst, dit gewetensvolle in zijn wijze van opmerken, dit wars zijn van alle oppervlakkigheid, deze vreugde om het werken in schoone kleuren, deze wijze van zien, die, al is ze wellicht wat te veel op het stoffelijke gericht, toch altijd gezond en levenslustig blijft en vol natuurlijke kracht, vinden wij ze ook niet weer in het temperament, de beschaving, den rytmus, in het leven dier menschen door de opeenvolging van hun werken heen? Moeten deze gaven, die de hemel aan de uitverkorenen van ons ras heeft geschonken, ons geen vertrouwen inboezemen aangaande de esthetische toekomst onzer kunstenaars, evengoed als we hun machtig verleden eerbiedigen, dat door zooveel meesterwerken afgebakend is.

Paul Lambotte.



N. B. In een volgende aflevering hopen wij eenige aanteekeningen van Prof. G. Hulin over te Londen tentoongestelde werken van « primitieve » meesters op te nemen. Red.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNST-
BERICHTEN
UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



BIJ KRÜGER & Cie In het tonige middenzaaltje hangt een stilleven van Verster uit diens eerste impressionistische periode. Ik geloof niet in langen tijd een schilderij ontmoet te hebben dat mij zoozeer de ontroering der schoonheid gaf, dat zoozeer de verwezenlijkte openbaring of bloei der schoonheid zelf kon geheeten worden dan dit schilderij. Men kan een schilderij van Rembrandt, van Fabritius, van Hals of Velasquez bewonderen en de schoonheidsaandoening zal in haar verscheidenheid iets nagenoeg even ongemeens zijn, iets in haar soort even onovertrefbaars. Zoo is 't ook met dit wonder-werk van Verster.

Het stelt niets anders voor dan een groote aarden pot tegen een warm fond, en daarvoor bevindt zich een Chineesch potje met de eigenaardige indeukingen welke men daar meer op vindt. In dit potje steken stroobloemen en klaprozen, waarvan er een aan den buigzamen stengel naar beneden hangt. Dit is het eenvoudige gegeven. Maar wat is er nu van geworden? Ik geloof niet dat, wanneer men voor zich alle ontvangen schoonheids-ontroeringen, van lyrische of dramatische schilderkunst, van melodische of symphonische muziek, de starre verschrikking of plechtig geheime luister van pyramieden- of kathedralenbouw oproept, men iets verbijsterend schooners behoeft te vinden dan deze wonderbaarlijk in die stil-gloedende atmosfeer-totaliteit lichtende pot, waarvan de ros-geel groene en blauwige schijn even irreëel, even fantastisch als die van een schoonkleurige lampion in een Oosterschen nacht, even magisch als het licht dat schijnt door de wanden van een albasten vaas. Wanneer er, in eén zekere geestesgesteldheid ooit in ons het geloof zou ontbloeien dat de wezenlooze dingen een ziel hebben, dan zouden we hier het geloof en de vertastbaring van dien heiligen-droom vinden.

Er hangt hier tusschen veel respectabel werk der oudere Hagenaars, waaronder een inkt- en sepia-teekening van Willem Roelofs Sr, met een wit zoo blank-tonig als ivoor, werk van een anderen, jongeren Leidenaar C Van der Windt. Ook hier leeft nog ongerept de impressionistische traditie, in een harer verfijnde en toch ruige, breede uitingswijzen. Steunende op een weergaloos vlotte en tevens diep-ernstige teekening die in suggestieve kracht en expressieve raakheid nergens te kort schiet, bouwt hij boeiende buitengevalletjes op in een transparante en toch zeer positieve aquarelleer-techniek. Mooi evenwichtig gecomposeerd, met een dadelijk opvallende eenheid in het ensemble, zijn 't meer uit mijmering, overpeinzing en reflectie opgebloeide natuuraspecten dan direct genoteerde natuur-impressies, waarbij echter van de fraîcheur, de spontaniteit der natuuraandoening niets te loor ging.

Een nieuw poëet dus onder de impressionistische jongeren met een al meesterlijke voordracht, die de oude school in alles tot eer strekt, die soms, vooral in herfststemmingen, even als Mauve, ietwat kan neigen tot méditatie, die wat zijn stijl betreft misschien tusschen Bosboom en Mauve in staat, maar

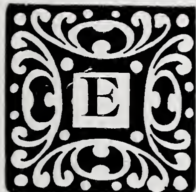
die een geheel eigen terrein van aantrekkelijke buitengevalletjes, meestal boerenstulpen, erfjes, eenzame met knotwilgen begroeide landwegen in grijze weerstemmingen met stil pralende lichteffecten, op een zeer oorspronkelijke wijze ontgint.

H. DE BOER.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

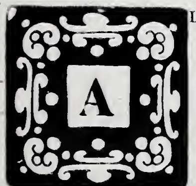
REMBRANDT-HULDE TE LEIDEN ✤ CATALOGUS DER TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN ENZ. VAN REMBRANDT EN VAN ANDERE LEIDSCHE MEESTERS DER XVIIe EEUW ✤ 5e UITGAVE (GEÏLLUSTREERD) P. J. VAN BREDA VRIESMAN, LEIDEN. PRIJS : 80 CENT



EN bescheiden aandenken van de Leidsche tentoonstelling, dat in een twintigtal plaatjes een keuze brengt uit het beste dat daar te zien was. De plaatjes zijn genomen naar foto's van de firma van Meurs en van Gogh te Haarlem; deze foto's zijn blijkbaar vrij goed, maar de reproducties zijn hier, wegens het formaat van den catalogus, wel wat klein uitgevallen; verder schijnt aan de typographische uitvoering niet alle mogelijke en noodige zorg te zijn besteed. Toch blijft het boekje zijn prijs wel waard en zal, althans voor het grootere publiek, diensten kunnen bewijzen.



COMMENT RÉNOVER L'ART CHRÉTIEN, PAR ALPHONSE GERMAIN, CHEZ BLOUD, PARIS, 1906



LLE meesterwerken der kunst vallen binnen de grenzen van de godsdienstige schilder-, beeldhouw- of bouwkunst. Eerst zeer laat in de christen tijdrekening ontstaan er wereldlijke werken, en dan nog zijn zij dit maar half: begiftigers, knielende onder tooneelen uit de schrift, of middeleeuwsche mysteriespelen, waarin zekere mythologische gestalten optreden. De heer Germain, van wien wij te dezer plaats reeds een der voornaamste werken hebben aangekondigd, geeft een overzicht van de heerlijkste voortbrengselen dier kunst, en het is geen wonder, dat deze werken voort zijn gekomen uit de handen of uit de school van meesters, die onzen eerbied opwekken.

Om te beginnen zien wij, hoe de christen kunst opstijgt uit de katakomben en met mozaïek de pas gebouwde bazilieken begint te versieren. Schrijver strekt ons tot geleider door de werken der XIVe eeuw in Vlaanderen, Italië en Frankrijk. Een hoofdstuk is gewijd aan de christen kunst der volgende eeuw, een ander aan die uit het tijdvak tusschen de XVIe en de XIXe eeuw. Altijd en overal blijven de echte meesterstukken voorbeelden van christen kunst. Eigenlijk is het even gemakkelijk om zulke bewering vol te houden als te bewijzen dat deze kunst in volle verval is; maar merkwaardiger is, dat de heer Alfons Germain een *Herleving der Christen kunst* mogelijk acht. Bovendien heeft hij het onderwerp grondig bestudeerd en wijst hij ons de *middelen tot opbeuring* aan. Na breedvoerig uitgeweid te hebben over de hedendaagsche verzwakking der krachten van *hen die geroepen zijn om de ware godsvrucht uit te beelden,* d. i. van die kunstenaars bij wie de *onbedriegelijke kenteekenen der meesterschap te vinden zijn* en die weten *wat het katholicism in der waarheid is,* somt schrijver de verschillende punten van een programma op, dat berekend is om de herleving van de christen kunst in de hand te werken, en zet zijn bedoeling verder uiteen. Worden ontwikkeld, vragen in den aard van de navolgende : *'t Valt dus niet te betwisten, dat juist de uitbeeldingen der godsvrucht den schilders en beeldhouwers nog wel het zwaarst van de hand gaan. De uitstekendste kenners van de uiterlijke teekenen van leven weten de teekenen van het innerlijke leven slecht te onderscheiden. Het komt er alzoo op aan, hun die teekenen te leeren kennen. — Om het bovennatuurlijke te vertolken, moet men het menschelijkerwijs voor zinnelijke waarneming toegankelijk maken; hoevelen zijn zij, die deze gave bezaten? — Een tooneel uit de Passie zal*

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

er niet te sterker om spreken al stelt men het voor naar de nieuwste ontdekkingen der oudheidkunde, al geeft men aan de personagiën wezenstrekken en kleedsels die men te Jeruzalem opgeteekend heeft en aan het tooneel en de bijhoorigheden het karakter en het uitzicht der dingen in Judea.

Hierop komen de onderverdeelingen van het programma : Exegese en liturgie. Godsdienstige Zielkunde. Geschiedenis der christen Kunst, der christene Oudheidkunde en der christene conographie. Het laatste hoofdstuk handelt over de *middelen tot ontwikkeling van den kunstsmaak van het publiek.* Natuurlijk *moest er, naast de werking tot ontwikkeling van den kunstsmaak, ook een werking tot ontwikkeling van den smaak voor het Katholicism* in het leven geroepen worden, want *wat al kunstenaars zelf missen den smaak voor harmonie! Wat al burgerlijke opvattingen! Wat al handwerkslie, die geen oogen hebben voor iets, dat niet doodgewoon, plat of misbakken is! Wat al kunstenaars bezeten door den wilden lust naar uiterste uitersten en klatergoud!*

Denkende aan de kunst van voorleden tijden en aan die van onzen tijd, zullen oudheidkenners en estheten beseffen, dat de strekking des heeren Alfons Germains boek, verschijnende op een zoo kritisch oogenblik als het begin der xx^e^ eeuw, van de grootste beteekenis is voor de geschiedenis der Kunst.

J. D. B.

Hendrik de MAREZ †

HENDRIK DE MAREZ

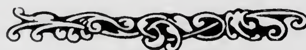
Op 28 Augustus jl. overleed, geheel onverwachts, aan een plotselinge ongesteldheid, onze medewerker Hendrik de Marez.

Geboren te Ronse op 31 Januari 1870 woonde hij beurtelings te Brugge en te Gent; in deze laatste stad had hij sedert 1903 de betrekking van Secretaris der « Ligue du Commerce et de l'Industrie » aanvaard.

De Marez had tot nu toe vooral letterkundig werk geleverd. Van hem verschenen: *Van de Engelen zonder Vlerken,* een dichtbundel, *De Gouden Vlinder,* roman-legende, *De Bruid van Quinten Metsijs,* « een verhaaltje in drie bedrijven », *Mijn Herte weet* en *Nieuwe Paden,* gedichten, *De Zee,* novellen, enz. Doch sedert jaren legde hij zich ijverig toe op de studie van onze oude Vlaamsche schilders. Het schrijven van een geschiedenis der Brugsche Schilderschool was zijn droom. Hij was zich echter ten volle bewust van het verpletterende gewicht dezer taak. Al de tijd, die hem tot zijn geliefde studie beschikbaar bleef, had hij tot nu toe alleen besteed aan het verzamelen van materiaal, zonder dat het hem vergund is geweest een aanvang te maken met de definitieve redactie van een tekst. Een paar weken vóór zijn dood, na een studiereis door Duitschland, schreef hij ons nog schertsenderwijs, dat men zooveel te leeren had, eer men zich ernstig op kunsthistorisch gebied mocht wagen. En hij was toen vol plannen voor studiereizen naar Weenen, naar Zuid-Duitschland, naar Londen....

Als voorbereidende studies tot zijn voorgenomen werk mag men de opstellen beschouwen, die in dit tijdschrift verschenen : over *de Tentoonstelling der Vlaamsche Primitieven te Brugge* (1902, 2^e^ halfj. blz. 29, 55, 100) en over *Jan van Brugge* (1903. 1^e^ halfj. blz. 153).

Het vroegtijdig heengaan van den sympathieken, veelbelovenden jongen man, die vrouw en kinderen achterlaat, maakte in den kring zijner vrienden : schrijvers, kunstenaars, geleerden, een pijnlijken indruk. Voor de kunstgeschiedenis, voor de kennis van onze oude meesters beteekent zijn dood een gevoelig verlies.





OVER ENKELE VIJFTIEND'EEUWSCHE GRAVUREN

OVER EENIGE VIJFTIEND' EEUWSCHE GRAVUREN



EKERE Florentijnsche platen uit de xv^e eeuw staan klaarblijkelijk in verband met gelijktijdige platen van Germaansche kunstenaars, die dezelfde of verwante stoffen behandelen. Zoo gelijkt de reeks profeten en sibyllen, (1) die aan Baccio Baldini (2) toegeschreven wordt, in het oog loopend op de reeks apostels en evangelisten van den monogrammist E. S., (3) wat sedert lang werd opgemerkt : bovendien is niet te ontkennen dat de Italiaan hier bij den Duitscher te leen ging; de stijl der draperijen van meer dan één figuur, die alle overeenkomst mist met die der Italiaansche schilders uit dien tijd, bewijst dit genoeg. (4)

De vraag is niet zoo licht te beantwoorden voor wat betreft de reeks der Planeten en de zonderlinge voorstelling van den « Strijd om de Hozen ». Van de laatste bestaan twee lezingen, de eerste door een onbekend Florentijnsch plaatsnijder, de tweede toegeschreven aan een Duitscher, dien men den Meester van 1464 genoemd heeft, naar het jaartal, dat in de eerste letter van een alfabet vermeld staat, (5) of ook wel, en meer zelfs, de Meester der Banderollen. De eene zoowel als de andere worden, op grond van oorkonden en wegens hun stijl, beschouwd als vóór 1464 ontstaan te zijn. (6)

(1) Bartsch, XIII, 164, nrs 1-36. Beide reeksen werden voortreffelijk weergegeven in de Uitgaven van de *Société internationale Chalcographique*, jrgn 1886 en 1891.

(2) Volgens Vasari moet Baccio Baldini naar teekeningen van Botticelli gewerkt hebben. Maar tot het bestaan toe van dezen Baldini wordt betwist en vele, hem toegeschreven platen, zijn zeker niet van één en dezelfde hand.

(3) Bartsch, X, 20, 28-39; VI, 23, 63-66.

(4) Vgl. Lehrs. *Jahrbuch der Kgl. preussischen Kunstsammlungen*, 1891, blz. 125, en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, X, 99.

(5) Weergegeven in de Uitgaven van de *Société internationale Chalcographique*, 1890.

(6) Vgl. Lippmann. *Jahr. d. pr. Kunstsamml.*, 1886, blz. 72.

OVER EENIGE VIJFTIEND'EEUWSCHE GRAVUREN

Van de reeks der zeven planeten bestaan twee Florentijnsche lezingen, waarvan de eene zichtbaar een verzwakte en licht veranderde herhaling van de andere is (1). Sommigen vinden verband en gelijkenis tusschen de tweede lezing en een kalender van 1465, zoowel naar het onderwerp als naar de uitvoering. De eerste lezing moet verscheidene jaren ouder zijn dan de tweede. Bovendien bestaan nog drie Germaansche lezingen uit de xve eeuw, waarvan één enkele als plaat : nl. het blokboek in het Muzeum te Berlijn, bevattende een reeks houtsneden, waarschijnlijk van Nederlandschen oorsprong. Een andere is te vinden in het Hausbuch in de verzameling van Prins Waldburg Waldsee te Wolfegg, Wurtemberg (2). De maker der penteekeningen, die het *Hausbuch* versieren, is een Duitsch plaatsnijder, wiens graveerwerken in het Prentenkabinet te Amsterdam bewaard worden (3). De derde Planetenserie, eerst later gevonden, komt voor in een handschrift van 1445 (4), berustend in de Kasselsche bibliotheek.

Voor de Planetenreeks zoowel als voor den « Strijd om de Hozen » werd tot nu toe algemeen aangenomen, dat de Italiaansche platen tot model hadden gediend aan de Duitsche kunstenaars (natuurlijk werd van de lezing van 1445 der Planeten geen rekening gehouden, daar deze zoo goed als geheel onbekend gebleven was) (5).

Nog onlangs echter verdedigde A. Warburg het tegendeel (6) : volgens hem zou de Florentijnsche plaatsnijder van modellen uit het Noorden uit zijn gegaan. Voor den Strijd om de Hozen ligt het bewijs daarvan in het onderwerp zelf : de stof, geput uit Jesaja (4.1), had in

(1) De twee Florentijnsche Planetenreeksen, het *Blockbuch* te Berlijn, de aan het *Hausbuch* ontleende reeks, alsmede twee lezingen der xvi^e eeuw, nl. die van Hans Sebald Beham en de aan Gabriële Giolito de Ferrari toegeschrevene, werden weergegeven door de *Soc. intern. chalcographique* en in 1895 met een voorrede van Lippmann uitgegeven. Van de xv^e eeuw dagteekenen eveneens drie houtsneden uit de verzameling Malespini te Pavia ; het zijn navolgingen van de Florentijnsche platen en van de fragmenten uit den Heidelbergschen en den Weenschen houtdruk der Planeten, die het *Blockbuch* te Berlijn zeer nabij komt. Zie de weergaven in de aangeduide uitgave.

(2) De teekeningen in dit boekdeel werden uitgegeven onder de titel van : *Mittelalterliches Hausbuch. — Bilderhandschrift des* xv. *Jahrh.* Leipzig, 1866.

(3) Al de plaatwerken van dezen meester, over wien men tot nog toe niets naders te weet is gekomen, werden door de Soc. intern. chalcogr. in 1893-94 weergegeven. Waarschijnlijk was het een Zuidduitsch kunstenaar ; meer dan één schilderij heeft men hem in den laatsten tijd willen toeschrijven. Vgl. Max Lehrs, *Jahrbuch der pr. Kunstsammlungen*, 1899, blz. 173.

(4) Vgl. Kautsch. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1897, XX, 32. — Alwin Schultz, *Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrh.* Weenen, 1892, geeft onbevredigende reprodukties naar sommige fragmenten : Fig. 215-217.

(5) Vgl. Lippmann in de voorrede tot de uitgave van 1895 der Soc. intern. chalcogr.

(6) *Sitzungsbericht der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft.* Berlijn, 17 Februari 1905. — *Rivista d'arte.* Juli-Oogst 1905.

FLORENTIJNSCH « CASSONE » MET HET WAPEN DER DAVANZATI, (1465).



de Middeleeuwen op onderscheiden manieren vorm aangenomen in de verbeelding der Germaansche volkeren. In het Noorden hield zij zelfs stand tot op onzen tijd, zooals Warburg er zich kon van overtuigen in Noorwegen, waar hij in een speelgoedwinkel een doosje vond, dat een verkleinde voorstelling gaf van een werk uit de XVIIIe eeuw en versierd was met een « Strijd om de Hozen » met verklarend bijschrift. Zoowel de Duitsche als de Italiaansche plaat moeten naar een verloren originaal gesneden zijn. De veronderstelling van Warburg schijnt mij des te gereedelijker aan te nemen, daar het onderwerp noch in de Italiaansche letterkunde noch in de Italiaansche kunst voorkomt; daarentegen valt het geheel in den Germaanschen volksgeest. Bovendien is de vrouwengroep in de Duitsche gravuur veel levendiger dan in de Italiaansche.

Om te bewijzen dat de aan Baldini toegeschreven Planetenreeks van Germaansche modellen voortkomt, wijst Warburg op het bestaan van een Germaansche voorstelling der stof, die onmiskenbaar van vóór het ontstaan der Florentijnsche gravuren dagteekent (nl. van 1445) en op de omstandigheid, dat in de eerste reeks dezer platen de vrouwenkleederen naar Boergondische mode gesneden zijn, terwijl in de tweede reeks deze kleederen meer van de toenemende neiging der Italjaansche kunstenaars voor de antieke draperij getuigen : in de afbeelding van de planeet Venus ziet men in de eerste reeks een dansend paar, waarvan de vrouw zich in haar hoogen hoofdtooi (« hennin ») en in den langen sleep van haar kleed nauw bewegen kan, terwijl zij in de tweede lezing los voortdanst in de plooien van een « antieke » draperij en bevrijd van het zware kapsel. Warburg komt hierdoor tot de gevolgtrekking, dat de Italiaansche snijder een verloren reeks van Boergondische platen voor oogen moet gehad hebben.

Dit tweede argument kan de waarde niet hebben, die Warburg er aan hecht; het is te verwerpen om de goede redenen, dat de Boergondische modes (of Fransche zooals men ze toen in Italië noemde) langen tijd te Florence gevolgd werden, zooals blijkt, niet alleen uit talrijke beschilderde *cassoni* (bruidskoffers), maar zelfs uit geschreven teksten. (1) Het is moeilijk uit te maken hoelang deze modes te

(1) Vgl. *Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini*. Florence, 1840; blz. 252 en vlg. Toch moet ik bekennen dat ik nergens afbeeldingen of beschrijvingen gevonden heb, ten bewijze dat het eigenlijke « hennin » met éen enkele punt en voorzien van een tot op de voeten afdalenden sluier, in Italië gedragen werd : het kapsel dat er in zwang was, had twee punten en een korten sluier, die tenauwernood tot in den hals viel (dikwijls zelfs ontbrak deze geheel). Mogelijk is het dus wel, dat hooger beschreven figuur aan een vreemd werk ontleend werd : men vergete echter niet dat zij alleen staat, dat er verder in de geheele reeks der planeten niet éen meer voorkomt, anders gekleed dan naar Florentijnsch gebruik. Overigens betwist ik niet, dat de Florentijnsche plaatsnijder bij gelegenheid partij

Florence van duur waren. Om het te weten, zou het jaartal moeten bekend zijn van een groot aantal dier *cassoni*, welke voor het meerendeel in private verzamelingen verspreid zijn. Een der meest bekende, nl. die welke in de Akademie voor Schoone Kunsten te Florence bewaard wordt, werd zeker later dan in 1420, zooals men verkeerdelijk aanneemt, gemaakt. (1) Ik ben er in gelukt, den datum te bepalen van twee *cassoni*, gelijk in vorm en maaksel, die in 1893-1894 te Londen in de New Gallery tentoongesteld werden : (2) de eene vertoont de wapens der Davanzati, de andere die der Redditi. En inderdaad had er een huwelijk plaats tusschen leden dezer familiën in de xve eeuw. In 1465 huwde Antonio di Davanzato d'Antonio Davanzati jonkvrouw Lisa di Tommaso d'Antonio Redditi (3). De twee *cassoni* moeten dus van dien tijd dagteekenen.

Nu valt bij vergelijking der aan Baldini toegeschreven platen met de miniaturen van 1445 nogal wat verschil op ! Aan den eenen kant zien wij ingewikkelde kompozitiën, die elk verscheidene tooneelen en een groot aantal figuren te midden van echt Toskaansche gebouwen en landschappen omvatten ; aan den anderen kant doodeenvoudige beeldjes, waar enkele figuren in onbestemde landschappen zonder veel kunst geschikt staan. De Planeten zelf, die in de Florentijnsche lezingen door figuren, wier kleeding en kenteekenen genoegzaam aanduiden, dat hier ideale gestalten en in 't bizonder heidensche goden bedoeld worden, op wagens zijn voorgesteld, krijgen in de Duitsche prenten het voorkomen van menschen uit den tijd : zoo verschijnt hier de Maan (waarvan de Italiaan een Diana maakte)

getrokken kon hebben uit een of ander Boergondisch of Germaansch werk; maar ik houd het ervoor, dat niets bewijst, dat deze platen rechtstreeks uit andere, vreemde, die dezelfde stof behandelen, zouden af te leiden zijn.

(1) Dit paneel zou, naar een oude overlevering, het huwelijk voorstellen van Boccaccio di Salvestro degli Adimari met Lisa d'Albertaccio di Messer Antonio da Ricasoli, dat den 22 Juni 1420 plaats greep. Maar de stijl der schilderij is in tegenspraak met die veronderstelling en het wapen, dat er herhaaldelijk op is voorgesteld, is noch dit der Ricasoli, noch dat der Adimari.

(2) Nrs 104 en 124 van den Kataloog. Verzameling van Graaf Crawford.

(3) Nationale Bibliotheek te Florence. Hs. Passerini 187. In den stamboom der Davanzati vindt men de vermelding van de door leden dezer familie gesloten huwelijken, getrokken uit de verloren boeken van de Gabella dei Contratti. Volgens deze opgaven huwde Antonio di Davanzato d'Antonio Davanzati in eersten echt in 1459 Costanza di Guglielmo degli Altoviti, en in 1465 in tweeden echt Lisa di Tommaso d'Antonio Redditi. De kadastrale aangiften van Antonio Davanzati (Staatsarchief te Florence. Kadasters van 1469 en van 1480), S. Maria Novella, Unicorno) bevestigen de juistheid van dit jaartal, in weerwil van een afwijkende opgave van F. del Migliore (Florence, Bibl. naz., Cl. XXVI, Cod. 145, blz. 170) die ook de boeken van de *Gabella dei Contratti* kende. In 1469 vermeldt Antonio « Ma Lissa sua donna d'eta d'anni 26 » en 1480 « Ma Lisa sua donna d'anni 33 ». Zijn zoon Davanzato, in 1469 acht jaar oud, was voorzeker een kind van het eerste bed.



DE PLANEET VENUS.
Miniatuur uit een handschrift van de Bibliotheek te Cassel, (1445).

onder de gedaante van een kortgekleede boerin met bloote beenen en het haar op den rug; Mercurius is een koopman, Venus een dame met langen sleep, die een spiegel in de hand heeft, Saturnus een oude boer, en zoo voort.

Al wat deze twee reeksen verbindt is zekere gelijkaardigheid van onderwerp. En zelfs die gelijkaardigheid komt in de meeste gevallen maar zwakjes uit. Zoo worden in het handschrift van 1445 onder het teeken van de planeet Saturnus twistende spelers, ploegende, spittende en hakkende boeren en een gehangene voorgesteld; in de Florentijnsche platen ontbreken de spelers, maaien en dorschen de boeren, terwijl een andere de bijl in een boomstam plant (deze laatste komt in het hs. van 1445 onder het teeken van den Boogschutter voor); anderen kelen een zwijn (in het hs. onder het teeken van den Steenbok); verder ziet men opgesloten gevangenen, kreupel volk, enz.. De planeet Venus vertoont in het hs. slechts eenige paren die verge-

zeld van muziekanten op wandel zijn; in de Florentijnsche platen zijn het vrouwen, die op de knieën van jonge mannen zitten, een dansend paar, naakte figuren in een bad, vrouwen, die van uit de hoogte bloemen neerwerpen, een gedekte tafel, enz..

Moest men de vergelijking uitstrekken over al de planeten, dan zou zij enkel staven wat wij hooger beweerden, namelijk dat er, van het standpunt der kunst, der uitdrukking, geen verband bestaat tusschen de Duitsche handschriften en de Florentijnsche platen; niet zoo echter voor wat het onderwerp betreft. Eén zelfde thema wordt in de onderscheiden Planetenreeksen ontwikkeld; wel heeft het op zijn reis van Noord naar Zuid meer dan één wijziging ondergaan, maar het is wel degelijk één enkel thema. De teksten, die bij elke voorstelling der Planeten in het hs. van 1445 gevoegd zijn, leveren er ons reeds een bewijs van. Kautsch haalt een van die teksten, nl. de op de Maan betrekking hebbende, aan. De Maan telt als volgt hare kinderen op:

« Lauffer gauckler vischer marner
Varentschuler vogler mulner pader
Und was mit wasser sich ernert
Den ist des Mones schein beschert. »

Sommige in den tekst vermelde figuren, b. v. de goochelaar en de vogelaar, ontbreken in de afbeelding, die den tekst vergezelt, terwijl ze wél te vinden zijn in de Italiaansche plaat, bij welke de zeer verkorte verklaring de « kinderen » van de Planeet niet opgeeft.

Sterrenwichelarij vond geloof door gansch Europa en de denkbeelden omtrent den invloed van de planeten op het leven zullen wel zoowat dezelfden geweest zijn in alle landen. 't Spreekt van zelf dat deze denkbeelden reeds lang vóór de xv[e] eeuw verspreid waren; de kunstenaars hadden ze enkel in beeld uit te drukken; en daar er bedrijven en ambachten uit het dagelijksch leven voor te stellen vielen, deden zij natuurlijk niets anders dan weergeven wat zij rond zich te zien kregen. (¹) Het is duidelijk dat het hierdoor onmogelijk wordt den tijd van ontstaan van elk der werken te bepalen, gesteld dat men zich hierbij alleen op gelijkaardigheid der behandelde onderwerpen steunt.

Het is dus niet de vraag wie het eerst het onderwerp vond, de kunstenaars uit het Noorden of die uit het Zuiden. Van het standpunt der kunst over prioriteit spreken is overigens al zeer ijdel: persoonlijke opvatting van een onderwerp, samengaande met evenmachtige uitdrukking, leiden tot de schepping van een kunststuk. Het doet er

(¹) Een bewijs daarvoor vind ik hierin, dat in alle Germaansche afbeeldingen van de planeet Mercurius de schilder op paneel schildert, terwijl de Florentijnsche kunstenaar ons een schilder toont, die een gevel met frescos versiert.

FLORENTIJNSCH « CASSONE » MET HET WAPEN DER REDDITI (1465).





DE PLANEET VENUS. Plaat van de eerste reeks der Florentijnsche Platen.

weinig toe, dat het onderwerp ook vroeger bestond : een onderwerp op zich zelf is het minste, van de behandeling hangt alles af. Om het even ook of de kunstenaar aan anderen zekere motieven ontleent : drukt hij deze zoowel als de andere eèn zelfden stempel op, vormen zij met die anderen een samenhangend geheel, geven zij den indruk van een harmonievolle synthesis, dan is het werk oorspronkelijk, dan is het de uitdrukking van de gedachte zijns

scheppers, dan is het één. ([1]) De vraag is eigenlijk deze : waarom ging de kunstenaar van dit motief uit en van geen ander ? Wat leeren wij omtrent zijn bedoelingen, zijn aard, door de keus die hij gedaan heeft ?

In de xve eeuw hadden de Germaansche en de Italiaansche kunstenaars hun eigen ingeboren aanleg en sloegen verschillende wegen in. De bekendheid met vreemde kunstwerken bracht hen niet tot slaafsche en gedachtelooze navolging van het vreemde : zij ontleenden er slechts die elementen aan, die zij geheel in zich opnemen en verwerken konden, zij trokken partij van de vorderingen, die anderen gemaakt hadden, in zooverre zij aan eigen behoeften voldeden, motieven, die hen aantrokken, lieten zij op hen inwerken, maar zich zelven verloochenden zij nooit. Dat is het geval met alle oorspronkelijke en vruchtbare kunstenaars.

Het is alleenlijk zake te weten, *van welken aard* de artistieke wisselwerking was, die er plaats greep tusschen Italië en de landen ten Noorden der Alpen. De studiën van Warburg leggen het er voornamelijk op aan, ons een vast denkbeeld omtrent dit punt te geven. Maar dit doel zullen zij nooit ten volle bereiken, indien de schrijver, wat hij tot nog toe niet gedaan heeft, niet duidelijk twee dingen uit elkaar weet te houden : nl. het standpunt van den kunstenaar en dat van den kooper ; beiden hebben uiteenloopende denkbeelden, gevoelens, en bedoelingen : heden ten dage bestaat er tusschen beiden een afstand zoo groot als men maar bedenken kan : maar zelfs in den tijd der Renaissance, toen het gevoel voor wat kunst is veel meer verspreid was dan nu, stemden hun gedachten nooit overeen en zeker is het, dat de kunstenaar soms voor onoverkomelijke hinderpalen kwam te staan, ten gevolge van het programma, dat hem opgedrongen werd.

De kunstenaar trachtte vooral zijn handvaardigheid te ontwikkelen door de studie van de vreemde kunstwerken. De Italiaansche schilders der xv^e^ eeuw bewonderden in de werken der Vlamingen den glans van het koloriet en de verbazende getrouwheid waarmede het uitzicht van de minste voorwerpen werd weergegeven en zij trachtten er naar, zich die hoedanigheden eigen te maken. ([2]) Die eigenschappen vielen ook den liefhebbers in het oog ; maar voor hen bleef het voornaamste, hun kleine afmeting en de groote zorg waarmede zij uitge-

([1]) Om dezelfde redenen als de Florentijn heeft de Meester van het *Hausbuch* oorspronkelijk en persoonlijk werk voortgebracht en ik kan evenmin aannemen dat zijn werk uit het Florentijnsche voort is gekomen, als dit uit een vroeger Germaansch werk.

([2]) Vgl. mijn studiën over de betrekkingen tusschen de Nederlandsche en de Italiaansche schilderkunst ten tijde der Renaissance in dit tijdschrift, 1902 en 1904.



DE PLANEET VENUS. Plaat der tweede reeks van Florentijnsche Platen.

voerd waren, waardoor zij zoozeer beantwoordden aan de uiterlijke behoeften van den bezitter.

OVER EENIGE VIJFTIEND' EEUWSCHE GRAVUREN

De wonderlijke en fantastische scheppingen der kunstenaars uit het Noorden zullen zeker de Italianen wel aangetrokken hebben, zoodat deze er soms bij wijze van kortswijl genoegen in schepten, ze na te doen (1), maar zij zijn van geen invloed op hun kunst geweest.

(1) Het is bekend, dat Michel-Angelo in zijn jeugd een plaat van Schongauer kopieerde: nl. een *St. Antoniuskwelling*. Zie de biografiën van Michel-Angelo bij Vasari en Condivi.

Daartegenover staat, dat zij altijd, zelfs in volle Renaissance, bewonderaars bij de liefhebbers vonden : de werken van Hieronymus Bosch, Hendrik met de Bles en de Breughels waren bij de Italiaansche verzamelaars gezocht en menig schilderij van hun hand is in Italië gebleven, — o. a. de twee wonderschoone stukken van den Ouden Breughel in het Muzeum te Napels. (1)

Reeds in de xv^e^ eeuw schijnen de Florentijnen genoegen geschept te hebben in de komische ader der Germaansche kunstenaars. Bij gebrek aan schilderijen — zelden gedoogde die vorm in dien tijd het tentoonspreiden van geest —, bij ontstentenis van die verloren gegane *panni dipinti* (beschilderde doeken), die wij vermeld zien in de beschrijvingen en die de kostbare tapijtwerken vervingen, resten ons nog enkele platen als even zoovele bewijzen van den bijval, dien deze voortbrengselen van den hekelgeest uit het Noorden bij de Italianen inoogstten. Terecht ziet Warburg een nabootsing van vreemd kunstwerk in een Italiaansche gravuur met het monogram S͡E (2) die hetzelfde onderwerp behandelt als een « panno fiandrescho », vermeld in den inventaris van het bezit van Lorenzo de Medici (1492) (3), die eenige bacchische figuren rond een « Vastenfiguur » vertoont. Zoo komt mij ook een der ronde platen uit de verzameling Otto, bij Bartsch onder nr 3 vermeld, voor naar niet-Italiaansch model vervaardigd te zijn : voor wat het onderwerp betreft stemt zij overeen met een « Fransch stuk » uit den inventaris van Lorenzo de Medici, voorstellende « een diklijvigen luitspeler ». (4)

Sporen van vreemden invloed zijn moeilijk te vinden in de reeks der Planeten : figuren, landschap, architektuur, 't is alles wel degelijk Florentijnsch. Mij schijnt slechts één enkele figuur van Germaanschen oorsprong te zijn : nl. in de voorstelling van de Planeet Mercurius, de dikke waard met het breede, ronde gezicht, die een glas aan 't drinken is met een welgekleed jonkman. Deze figuur ontbreekt in de tweede lezing. Deze biedt over het geheel een nog meer bepaald Flo-

(1) Zij komen voort uit de verzameling Farneze en worden reeds vermeld in de lijst van schilderijen, bewaard in het palazzo del Giardino te Parma in 1680. Vgl. Campori. *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti.* Modena, 1870. — Sedert het begin der xvi^e^ eeuw bevatten de private verzamelingen in Noordelijk Italië menig Vlaamsch schilderij, vooral de verzameling van Kardinaal Grimani, waarvan nog een beschrijving uit den jare 1521 bestaat. Vgl. *Notizie d'opere di disegno pubblicate da don Jacopo Morelli.* Bassano 1800 en Bologna 1884. De Kardinaal bezat o. a. verscheidene stukken van Bosch. Een groot getal schilderijen van Breughel, Bosch, en H. met de Bles (Civetta) worden vermeld bij Campori.

(2) Passavant, V. 117, Nr 86. Uffizi, Florence, Nr 73.

(3) Vgl. E. Muntz. *Les Collections des Médicis au* xve *siècle.* Paris 1888; blz. 84.

(4) Ibidem, blz. 92. De plaat staat beschreven bij Bartsch XIII, 142, en bij Passavant, V, 35. Het British Museum en de Uffizi bezitten er elk een exemplaar van.



DE PLANEET VENUS. Gravure uit het « Blockbuch » van het Berlijnsche Museum.

rentijnsch karakter aan dan de eerste, wat Warburg ook aanstipt bij de planeet Venus; wat bij de planeet Mercurius in de tweede lezing opvalt, is de dom van Santa Maria del Fiore en het Signoriapaleis. (1)

(1) Dit ware genoeg om te denken dat deze plaat niet vóor 1471 ontstond; want eerst in Mei 1471 werd de dom van de hoofdkerk voltooid door de plaatsing van de koperen sfeer met kruis, die den toren bekroont. Vlg. Landucci, *Diario*, ad annum. — De plaat stelt den voltooiden dom voor. Niet te vergeten echter dat het schilderij van Domenico di Michelino, ter eere van Dante vervaardigd (hoofd-

Een bizonderheid in de twee afbeeldingen op de planeet Venus, die mij niet dunkt van Italiaanschen oorsprong te zijn, is het bad met wiegvormige bedekking, waarin een naakte jonge man en een of twee naakte meisjes minnekoozen. In de geheele Italiaansche school der xv[e] eeuw komt bij mijn weet geen tweede voorbeeld van dit motief voor. Daarentegen is het gebruikelijk in het Noorden : men vindt het niet alleen in de afbeeldingen van de planeet Venus in het blokboek te Berlijn en in het *Hausbuch*, in het eerste door een grove, onbekwame hand, in het tweede met verbazenden zwier door een meester in de karikatuur weergegeven, maar ook in een plaat van den Meester der Banderollen, waar drie naakte vrouwen, rechtstaand in een bad als het Florentijnsche, een als nar gekleede figuur bijlokken, terwijl op den achtergrond bij een bed een paar trekkebekt, en in een Boergondische miniatuur in een vertaling van Valerus Maximus (bibliotheek te Breslau), die een reeks baden vertoont, in elk waarvan een man en een vrouw samen eten of elkander streelen, alsmede, in een belendend vertrek, een paar in dezelfde houding als dat op de plaat van den Meester der Banderollen. (¹)

Maar ook hier mag men zich niet te ver op den weg der veronderstellingen wagen : in menig opzicht kwamen de zeden benoorden en bezuiden de Alpen overeen. Te Florence, zoowel als elders, waren er badinrichtingen, die in doorslechten reuk stonden : in zekere, door de publieke vrouwen bezochte « stoven », stonden kamers ten gerieve van het publiek; het waren echter oorden waar minnespel gepleegd werd, als op te maken is uit vele teksten. (²)

Het denkbeeld der badstoven kon zich aldus bij den Florentijn zoowels als bij den Germaan even natuurlijk met het denkbeeld van

kerk te Florence), den dom in gelijken staat vertoond en dat het stuk nochtans van 1465 dagteekent. (Gaye. *Carteggio inedito*, vol. II.)

(¹) Plaat en miniatuur zijn weergegeven in het hooger aangehaald werk van Alwin Schultz. Deze vermeldt een ander miniatuur met hetzelfde onderwerp in de Bibliotheek te Leipzig, alsmede een geruit lederen schrijn, vermeld bij Havard, *Dictionnaire de l'ameublement*. I, 1904.

(²) Vgl. in het *Diario del Landucci*, uitgegeven door Jod. del Badia, Florence, 1883, blz. 279, de vermakelijke geschiedenis van een Lievevrouwenbeeld, staande aan den overkant van een « stove », dat telkens de oogen look om de aanstootelijke dingen niet te zien, die er gebeurden. — Vgl. eveneens Doni's komedie, *Lo Stufaiuolo*. — In de boeken van de *Uffiziali di notte e dei monasteri* (Staatsarchief te Florence) leest men op 5 November 1466 een beschuldiging tegen « Le meretrici che stanno dalla stufa de'tedeschi videlicet :

» donna Madalena donna che fu d'uno tedescho la quale è stata a Roma nel pubrico luogo.

» Alessandra figliuola che fu d'un notaio de' Malionelli da Puntolano, la quale sta a 1° grosso sta allato a deta stufa, etc. ». — Een Venetiaansche wet van 1460 is even uitdrukkelijk : « Quod aliqua pecatrix vel femina non possit se tangi facere aut carnaliter cognoscere aliquem hominem de die in aliqua hosteria, taberna, vel stufa. » (Leggi e memorie venete sulla prostituzione — A spese del c[te] Orford).

DE PLANEET VENUS. Teekening uit het « Hausbuch ».
(Verzameling van Prins Waldburg Waldsee te Wolfegg).



geneugten des vleesches verbinden. Nochtans ben ik geneigd aan te nemen, dat het schildersmotief, in hetwelk dit denkbeeld vervat is, bij de Germanen ontstond, en dat wel om deze reden. De kunstenaars uit het Noorden behandelden in de xv^e eeuw erotische stoffen en brachten in genre-stukken het naakt aan, terwijl de Italianen dit niet deden. Elders (¹) heb ik Bartolommeo Facio's beschrijving van een schilderij van Jan van Eyck aangehaald, waarin naakte vrouwen uit het bad komen; dit stuk was in het bezit van een Italjaansch kardinaal. Ik voegde erbij dat, volgens denzelfden schrijver, Rogier van der Weyden een stuk met gelijkaardig onderwerp geschilderd had, dat zich toen te Genua bevond. Die werken zijn eilaas te loor gegaan, eenig fanatisch geestelijke zal ze vernield hebben, waarschijnlijk, en het eenige soortgelijke schilderij dat ik ken, is een middelmatig stuk uit de Vlaamsche school in het Muzeum te Leipzig.

Maar de kunstplaten gunnen ons een blik op de onderwerpen, waar de kunstenaars in het Noorden mede vertrouwd waren. De *Fontein der Jeugd* van den Meester der Banderollen vertoont ons oude mannen en vrouwen, die inéén weer tot de jonkheid terugkeeren in het wonderdadig bekken, waarin men ze neergelaten heeft; zij geven van deze verjonging blijk op licht te raden manier. Meester E. S. 1466 stelt een *Tuin der Liefde* voor, waarin twee paren elkaar aan tafel met vreugd omarmen, terwijl een vrouw een als een nar gekleede figuur meetroont, wier mantel zij onbescheiden genoeg opent, zoodat haar naaktheid te zien is. Een onbekend plaatsnijder teekent in een plaat, die in de Albertina bewaard wordt, een tooneel in een bordeel. (²) Menige andere erotische voorstelling wordt door Bartsch en Passavant beschreven. In de afbeeldingen van de planeet Venus in het blokboek en in het *Hausbuch* ziet men twee geliefden aan 't minnespel in het veld. In de lezing uit de xvi^e eeuw van Hans Sebald Beham komt ditzelfde motief terug, maar in geheel anderen geest. In de plaats van de humoristische opmerkingsgave van den meester van het Hausbuch treedt de zorg om het plastisch effekt: het gekleede paar, waarvan de man het hoofd afwendt waarschijnlijk uit vrees herkend te worden, is vervangen door een naakt paar, waarvan de dicht ineengestrengelde lichamen tusschen het gebladerte te onderscheiden zijn. Deze kentering had plaats gegrepen onder de inwerking van de Italjaansche Renaissance: reeds in het begin der xvi^e eeuw begonnen de Italiaansche kunstenaars erotische onderwerpen te behandelen, en dit wel door de studie van de werken der Oudheid en met een zin, die vóór alles op schoonheid van vormen gericht was: de grootsten hunner zouden zoodoende eenmaal schep-

(¹) *Onze Kunst*, 1902, II, blz. 48.
(²) Al deze platen worden weergegeven in het boek van A. Schultz.

pingen van onvergelijkelijke kracht en grootschheid in 't licht brengen, zoodat die onderwerpen, van alle lichtzinnige bedoeling gezuiverd, hun gansche menschelijke beteekenis verkregen.

Den weg hiertoe hadden de *Quatrocentisti* al gebaand : behalve in enkele bijbelsche onderwerpen, die het meebrachten, hadden zij nergens van het naakt gebruik gemaakt dan in mythologische stoffen. Ook is er in dit opzicht niet de geringste gelijkenis te bespeuren tusschen hen en de kunstenaars uit het Noorden. Hier komt overigens ten scherpste het kontrast uit tusschen het standpunt van den liefhebber en dat van den kunstenaar : terwijl de groote Italiaansche kunstenaars der xv[e] eeuw zich niet het minst lieten gelegen liggen aan de erotische voortbrengselen der kunst uit het Noorden, werden deze door de Italiaansche liefhebbers des te begeeriger opgezocht als de inheemsche kunstenaars niets dergelijks leverden. De door Facio beschreven stukken van van Eyck en van der Weyden berustten in Italiaansche private verzamelingen. Tusschen de talrijke Vlaamsche, Boergondische en Fransche werken, vermeld in de inventarissen der Medici, telt men tafereelen van minne en naakte figuren. Indien het ten slotte na al het opgesomde nog noodig was aan te toonen dat de Germaansche kunstenaars de Italianen van zúlke kunststukken voorzagen als voor onzedelijk doorgingen, dan kan het volgende wel tot bewijs dienen : Savonarola, de strenge hervormer, die de zeden weer tot de reinheid en de kunst weer in dienst van de kerk wilde brengen, liet den laatsten Vastenavonddag 1497 en 1498 op de Signoriaplaats te Florence een *Pyramide der ijdelheden* opstapelen, bestaande uit voorwerpen, die volgens hem de zielen maar ten verderve hielpen leiden en die hem door de burgers goedschiks of kwaadschiks werden uitgeleverd. Een der oudste biografen van Savonarola, pater Serafino Razzi, zegt, een dezer pyramiden beschrijvende, dat « eenige Vlaamsche doeken, waar losbandige afbeeldingen op geschilderd stonden, boven op de hoogste trede een schoone lijst vormden ». (1)

Het volk te Florence was niet zwartgallig uitgevallen : het hield van vettige grappen en gewaagde kluchten; het kon niet anders, of het moest behagen scheppen in de jolige onderwerpen, die Vlaamsche en Duitsche kunstenaars met zulke fijnheid van blik en op zoo snedige en dikwijls zoo karikaturale manier wisten weer te geven. Pastoor Arlotto, de goedige geestelijke, wien geen zweem van kwezelarij aankleefde en die nog wel het best den geest van het volk te Florence in de xv[e] eeuw samenvat, kon met die vrolijke kerels van Vlamingen, wie hij zoo vermakelijke geschenken aanbracht, opperbest over de

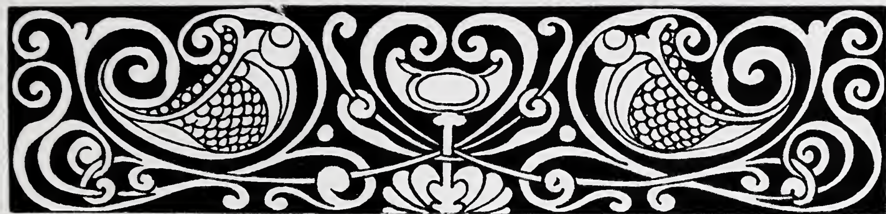
(1) Riccardi-Bibliotheek te Florence. Cod. 2012. Dit fragment werd uitgegeven door Baccini. *Prediche di Savonarola*, blz. 656.

baan, [1] en deelde zeker van ganscher hart in hun lach. Maar de Italiaansche beeldhouwers en schilders sloegen een geheel anderen weg in dan hun Noordelijke kunstbroeders, zij bewandelden dien met vastberadenheid, met voor hun oogen een meer en meer duidelijk afgelijnd doel, waar zij onafgewend de blikken hielden op gericht.

JACQUES MESNIL.



[1] *Le facezie del Piovano Arlotto*. Uitg. Baccini, Florence, 1884, blz. 204.



DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE GENT



ZALEN aan zalen, waarvan de wanden van onder tot boven met schilderijen, akwarellen en teekeningen behangen zijn : historiestukken vol trotsche houdingen en heldhaftig gebaar; genrestukjes, gemaakt om te doen lachen of schreien; landschappen, vlakten en bergen; vlietend of stilstaand water; kleine hofkens vol bloemen of groote parken vol schaduw, en de haven en de zee; stillevens of keur van vruchten, voor 't een of ander festein bestemd, daartusschen allerlei andere weelderige victualiën. De rosse huiden van het wild doen het schoone vaat- en glaswerk des te helderder glanzen en de mooie kleuren van rijke stoffen worden opgehaald door de gouden vonken van koper en kristal. Daar hangen ze allemaal naast, boven, op en onder elkaar, een gewemel van frisch geverniste doeken, glanzend in de versch vergulde lijsten, die alle onze aandacht vragen, zich alle aan onze oogen opdringen, ons alle nopen om ze te bezien. Elk er van prijst haar waar om 't zeerste aan, 't eene dringt zich op, tamelijk insolent, op luiden, snijdenden toon, het andere is bedeesd en bescheiden. Enkele schijnen op de teenen te gaan staan, dat men ze in de menigte goed zou onderscheiden, ze zetten zelfgenoegzaam de borst vooruit en duwen de anderen met de ellebogen op zij, om zelf op de voorste rij te komen, « Kijk naar mij », roepen ze met assurantie « kijk naar mij », waar vindt ge zoo'n verrukkelijk koloriet, zulke juist geöbserveerde en bevallig weergegeven fysionomiën, en wat een perspektief, hé? Wat een licht, wat een heerlijk spel van zwevende schaduwen. « Hebt ge ooit zoo iets gezien? Leer eindelijk uw oogen gebruiken en kijk naar mij. » En mocht men wagen om ze ongezien voorbij te gaan, dan schijnt men een verachtelijk gesis achter zijn rug te hooren : « Poen ». Andere daarentegen voor wie de naam van hun schilder nog geen voldoende aanbeveling is, kruipen schuchter in een hoekje weg en

DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE GENT

schijnen verbaasd en zelfs eenigszins uit het lood geslagen, over dit onverwachte buitenkansje, dat hen in zulk voornaam gezelschap heeft ingeleid. Ze maken zich zoo klein en bescheiden mogelijk en doen hun best om onopgemerkt voorbij te worden gegaan.

Hoe kan men echter bij 't verlaten van een dergelijke kraam weten of ons niets van belang ontsnapt is.... 't een of ander merkwaardig werk, waarin een nieuweling al de hoop van zijn roeping, den dierbaren arbeid van langen tijd in had neergelegd, of 't niet in de menigte der andere stukken is verdwenen, als een stroohalm in een wervelwind? Door deze vrees teruggehouden, aarzelen we en zijn geneigd om nog eens om te keeren en al die holle zalen nog eens op nieuw te doorloopen, maar we zijn moe van 't dwalen langs die staketsels vol *kunst*, van bekijken, vergelijken en vaak vergeefsche pogingen om onzen geest aan te passen bij dien van al die verschillende artisten... Het kunstgenot is al te groot, men zou alles liever op zijn gemak, op den gepasten tijd, met kleine dosisjes tegelijk willen genieten... men moest den tijd hebben om hier en daar eens een poosje te blijven staan, een weinig te peinzen en te droomen, zonder door dezen overvloed te worden bestormd.

't Zij echter verre van ons om kwaad te zeggen van deze driejaarlijksche exposities! De groote toevloed van toegang-vragende mededingers, is het beste bewijs voor het nut er van, al ligt de vooronderstelling voor de hand dat de belangstelling van het groote publiek, zich het meest tot die meesters voelt heengetrokken, wier naam reeds lang gevestigd is en de jongeren niet veel voordeel uit die uitstallingen zullen trekken, waar ze, om enkele begunstigden heengeschaard, die de algeheele aandacht van den beschouwer voor zich in beslag nemen, vrijwel de rol vervullen van 't koor in een antieke tragedie.

En te Gent was het aantal van deze protagonisten groot en het aantal schoone, vaak zeer bekende werken, waaruit hun aandeel bestond, droeg eigenaardig veel bij tot de algemeene waarde van dit Salon, dat, we moeten er hier ten overvloede even de aandacht op vestigen, 't zij door grooter gestrengheid bij de opname, 't zij door een geringer aantal inzendingen, niet dien indruk van *rommel* maakte, die men, niettegenstaande alle belemmerende bepalingen, bijna altijd in de Salons te Brussel en nog meer in die te Parijs ontmoet.

Vooral vreemdelingen stellen, schijnt het, deze quasi-intimiteit der Gentsche tentoonstellingen zeer op prijs, in de eerste plaats de Franschen en zij waren hier op verre na de minste niet. De Heer J. Blanche, wiens *Verre de Venise*, dat te midden van de alleruiterste verfijning van een weelderig decor, ons een mooi slank meisje toont, dat haar lenige bevalligheid in zacht gekleurde zijde gehuld, door het Venetiaansche glas doet weerspiegelen; Caro-Delvaille, met zijn *Manicure*, dat dezen

HENDRIK LUYTEN : EIGEN PORTRET.



DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE GENT

zomer al te Brussel tentoongesteld was, en *de Vrouw die voorbijgaat*, een vrouwentype der « *Bêtes divines* », om met Mevr. Delarue-Mardrus te spreken, die door een sombere en toch doordringende kunst in te gelijk gedempte en trillende tinten wordt weergegeven. De heer Cottet blijft altijd de knappe schilder, dien wij kennen met zijn landschappen en portretten in fijne, vaste kleur; Het *Bloemenhofje*, van d'Espagnat, en een ander bij valavond, van Le Sidaner, is vol zoete suggestie en zwevende droomen.

Onder de minder bekende namen vestigen we in de eerste plaats de aandacht op die van David-Nillet, die met veel kracht de menschen en dingen schildert van het stoere Bretanje ; de heer Ménard, wiens *Strand van Ermonès* ons aan de manier van Monet doet denken, en hiermee is een groote lof bedoeld, en Lepère, wiens *Regenboog* ons aan die van Gauguin herinnert, zou dit ook een loftuiting zijn ? De heer Roll overtreft zijn kunstbroeder nog in een brutaliteit die bijna het groteske nadert, in zijn *Droefheid* en *Na de Smart*. Neen, dan staan we liever stil bij de feestelijkheden op het platte land, van Hochard, de aardige *Serpentins*, van Truchet of zelfs bij de tamelijk droge weergave van *Landschappen in den nacht*, van Billotte. Laten we hier Pointelin nog bijvoegen met zijn heel belangrijk stuk *Zomereinde in de Jura* en Luigini met zijn mooie akwarel *Het Jaagpad*. Dan in de akwarellen-afdeeling de reeks voortreffelijke koolteekeningen, die de heer Renouard in het Jubeljaar 1905 van zijn bezoek aan België teruggebracht heeft. Deze schetsen zijn reeds heel vaak gereproduceerd, maar men keert er telkens weer naar terug om eens te meer hun vlugge vaste lijn en hun levendigen geest te bewonderen. De silhouët van onzen koning is er naar het leven gevat, in allerlei aantrekkelijke, expressieve houdingen en heeft vooral den luim van den uitstekende franschen kunstenaar opgewekt. Verder zijn er verbazend knappe schetsen en kijkjes van optochten en volksmenigten in 't bonte gewemel van hun eeuwigdurend bewegen, en andere van de officieele en officieuse wereld, met al de gezichten in een uitdrukking van onderdanigheid en algemeene instemming, in eerbiedige houding verstard, om de een of andere rede van den koning. Dit zijn inderdaad allervermakelijkste historische herinneringen.

De vreemden-kolonie, zooals we ze zouden kunnen noemen, telde in dit salon, behalve de franschen, nog verscheidene vertegenwoordigers van andere nationaliteiten, in de eerste plaats Fritz Thaulow, wiens penseel ons altijd met warm-ontroerenden ernst doet denken aan landschappen, zooals ze werkelijk bestaan, maar die al den toover van droomen hebben. Verder Spanjaards, Engelschen, vele Engelschen, Amerikanen, waarvan er vele Parijsche ateliers schijnen te hebben bezocht, Bilbao, met zijn teer-fijne *Gitanilla*, Germela, met zijn *Avond*

in het Park en de gekleurde teekeningen zijner *Danseressen*, knap gedaan, hoewel wat zwaar op de hand. Op de *Hoveniersdochter* van Conder zouden wij dezelfde aanmerking kunnen maken. *De Thuringsche Bergen* van Leistikow zijn vol majesteit, de *Eb op de Theems*, van Muhrmann vol melancolie, terwijl zich in het *Station te Philadelphia* van Cooper een intens leven ontwikkelt. Morrice en Dill zijn de schilders van de stilte, de eerste maakt dit voelbaar in het schitterend-doodsche van zijn *Sneeuw-effect*, de ander in de vochtig-treurige eenzaamheid van zijn *Moeras*.

Onze verbeelding speelt in het lachende of sombere landschap, de bebouwde of verlaten vlakte, overweldigende bergen of tragische moerassen, die de kunst van den schilder voor ons vasthoudt binnen de enge lijst van zijn schilderij, intieme of verlaten hoekjes, welbekende of vreemde tooneeltjes, uitstapjes naar den vrede van het land, of het bedrijvige leven in de nijverheidsstreek, die zij langs onze oogen heen doen trekken. We nemen er deel aan; we werken er als 't ware aan mede en hoewel het talent of het genie van den artist ons neigt in de richting van zijn eigen emotie, die hij bij 't maken van zijn werk ondervond, schijnt 't toch of ze meer de onze dan de zijne is geworden... Ons gevoel, ons verstand, onze herinnering zijn getroffen en zij 't oppervlakkig zij 't dieper, neemt onze heele ziel deel aan onze bewondering.

Werken van dit soort doen ons spreken, terwijl 't integendeel 't portret is, dat spreekt tot ons. We weten niets van de voorgestelde persoon, die ons gewoonlijk onbekend is, en waarvan we de beeltenis voor ons zien, en waarom zouden we er belang in stellen wanneer ze niets is dan de letterlijke fysieke gelijkenis van een meneer in 't zwart of een mooi aangekleede dame. Zijn er geen levenden genoeg, zonder dat we die dooden hoeven te gaan zien? Want ze zijn wel inderdaad dood, die beelden, die maar een schijn van leven hebben; minder nog dan dood, ze bestaan niet eens, omdat de schilder het niet heeft verstaan om hun dat eigenaardige leven mee te deelen, dat elk model, hoe 't ook zijn moge, in zich besluit. Hier komt alles op den schilder aan, aan het onvoldoende der door hem voorgestelde figuren vermogen wij niets toe te voegen en waar hij niet alles zegt, zegt hij niet genoeg... De portretkunst is bij ons dan ook bij uitstek moeielijk streng en zeldzaam geworden. Behalve een hoogst zelden voorkomend penetratie-vermogen, vergt ze een ingeboren gehoorzaamheid aan de werkelijkheid, onderwerping aan een tucht die de meeste jonge kunstenaars afschrikt, die overigens geneigd zijn om dergelijk werk vrijwel als bijzaak te beschouwen, juist omdat het

GEORGES BUYSSE : ZONSOPGANG OP HET WATER.



ALBIJN VAN DEN ABEELE : SCHAARBOSCHZOOM, (Mostijd).



hun in hun hooge vlucht zou belemmeren en zich slecht leent tot uiterlijke glorie en fantasie.

Het blijft echter een heel heilzame leerschool en een woord van lof komt toe aan de schilders : Colbrandt, Glansdorff, Guiraud de Scevola, Jacqmotte, Lemmers, Oleffe, *Dame in 't grijs*, Richir, van Esbroeck en Wagemans, voor de vele goede kwaliteiten in hun tentoongestelde werken. Een bijzondere vermelding vooral verdient Hendrik Luyten, met zijn interessant eigen portret, Mejuffrouw Louise Brohée, die anders dan het meerendeel der kunstenaars van hare kunne, haar eerzucht niet enkel bepaalt tot bloemen en accessoires. Haar beide portretten, het eene in rose vooral, heel aardig geobserveerd en neergezet, geven blijk van zeer kostbare eigenschappen, die eerlang hun vollen bloei zullen hebben bereikt. De heer Jastrebzoff was er met een *Dame met een Sjaal* in een aantrekkelijke harmonie van wit en zwart. Laszlô, die ons afwisselend exaspereert en verrast, gaf in zijn *Kardinaal Rampolla* blijken van een zeer ernstig opgevatte, klare kunst; een *Dame in 't rose* van Lavery, was in alle opzichten den roem van dezen virtuoos waardig. Verder nog te vermelden een teere *Belle dame* van Sauter.

Van Rijsselberghe, wiens inzending bovendien nog het *Scharlaken Lint*, een *Naakt*, prachtig van lenigheid en carnatie, en een *Schoone Julietta* omvat, dat ons persoonlijk minder heeft bevallen, had zijn *Voorlezing* tentoongesteld, een werk, dat we reeds van vroeger van hem kenden en dat de stad Gent de gelukkige inval gehad heeft om aan te koopen ([1]). De lezer is niemand minder dan Verhaeren en de toehoorders, die in verschillende houdingen naar den vurigen dichter luisteren, die met zijn aangrijpende stem 't een of ander vers uit *Toute la Flandre* voorleest, zijn allen schrijvers of letterkundigen : M. Maeterlinck, Viélé-Griffin, André Gide, enz. Te midden van een teeder décor, van zachtjes versmeltende tonen, doemt Verhaeren op in 't vlammend rood van zijn flanellen vest, als een toovenaar, die door de kracht van zijn machtig gebaar, waarmee hij elk woord schijnt te onderlijnen, de oogen en harten van al zijn hoorders heentrekt naar het grootsche visioen dat zijn woord voor hen oproept.

Elk salon, met de elkaar tegensprekende strekkingen, die het bij de mededingende kunstenaars openbaart, roept altijd opnieuw dezelfde questies wakker, steeds onopgelost als het leven zelf, en waarvan het misschien niet eens gewenscht ware om 't raadselwoord te vinden. Die vragen die zich aan ons voordoen, zijn zonder twijfel een noodzakelijken prikkel voor onze werkzaamheid en een beslissend

[1]) Afgebeeld in *Onze Kunst*, 1904, 2e halfj., blz. 20.

antwoord er op zou ze in dogmas doen veranderen, ten koste van onze vrijheid en ons initiatief.

Moet de kunst idealist zijn of realist? Moet ze de natuur navolgen of haar vermooien? Hierop zouden we kunnen antwoorden : de theorieën van den kunstenaar kunnen mij weinig schelen, maar wel zijn werk, en dit ontstaat niet uit zijn redeneerend verstand, maar uit zijn gevoel.

De jeugd heeft behoefte aan breede, logische, utopische ideeën, aan geëxalteerde begrippen, zoo vult ze bij zichzelf de leemten aan, die door gebrek aan ondervinding ontstaan zijn. Ze kent zelf 't leven niet en is gemakkelijk geneigd om de verschillende elementen er van te plooien naar een soort van geleidelijke harmonie, die later door de proef der werkelijkheid van zelf weer wordt ontbonden. Dan krijgt ze ten slotte die werkelijkheid lief, ze ontdekt haar, ze ontdekt er de schoonheid van en begrijpt dat het reeds een zeer hooge roeping is om te beproeven haar te verstaan, zonder de aanmatiging te hebben om er iets aan toe te voegen... « Rien d'inutile dans la Nature, zei Montaigne, non pas l'inutilité même; rien ne s'est ingéré en cet univers, qui n'y tienne place opportune. »

De groote kunst van onzen tijd, is die welke zich 't beste aanpast aan 't leven, zonder er onder voorwendsel van adel of verheffing alles wat er aangrijpend of karakteristiek aan is, alles wat ons ontroert, uit te verwijderen : De altijd onvoldane begeerte van de menschheid naar God; de eeuwigdurende uitstorting van de ziel, die ze, over al de ellende en de smarten eener onverschillige of vijandige wereld, opzendt als een eeuwigdurende offerande; het geloof dat ze gelegd heeft in een hoogste macht, sterk, barmhartig en rechtvaardig; haar verwachting van die opperste vergoeding, die haar zal geworden na den dood; dit alles, al die gevoelens in al hun innigen samenhang, waar zullen we die met meer levendigheid uitgedrukt vinden, dan in een figuur, die neerknielt met gevouwen handen, van Memling, of Rogier van den Weyden?

Zóó dachten wij vóor den *Godmensch* van Delville, volgens den catalogus « ontwerp voor een schildering bestemd voor een gebouw van groote maatschappelijke beteekenis. » Wellicht dat er onder de menschen en de wijsbegeerte van komende tijden meer plaats zal zijn voor een *Uebermensch*. Hoe 't zij, we zijn gedwongen te bekennen dat, niettegenstaande zekere handigheid in de samenstelling en breedheid in de uitvoering, het werk van den heer Delville niet den minsten indruk op ons maakt en ons volkomen koud laat. Ons wil 't voorkomen of er alle vuur, alle spontaneïteit aan ontbrak, en wellicht verbeelden we 't ons ten onrechte, dat de overigens zoo begaafde kunstenaar te veel aan zijn schildering *denkt* en ze niet diep genoeg

ALFRED DELAUNOIS:

GELEZEN MIS IN DE ST. PIETERSKERK TE LEUVEN.



voelt. De heer Delville moge over deze toenadering ontsteld zijn, maar ons komt hij ongeveer even klassiek voor als Lambeaux. Deze laatste is vleeschelijk klassiek, zooals de eerste klassiek naar den geest is, en van elkaar gescheiden, zijn vleesch geest evenzeer beperkt en onvolkomen.

De heer Lambert brengt ons aan 't verstand dat « de Kunsten en de Vrede, die het leven opluisteren, meer waard zijn dan de glorie der wapenen » en dat is een goed, vertroostend en wààr woord, dat zeker niemand zal tegenspreken. Mej. Calais, bij wie de allegorische ader eveneens aan 't vloeien schijnt te zijn geweest, toont ons een *Liefdebron*, een triptiek in waterverf, waarop door vele bevallige personnages een soort van beeldraadsel wordt vertoond. De heer Levêque, die tot hiertoe en niet zonder succès en talent het schoone leven der antediluviaansche menschheid illustreerde en met voorliefde onze boschbewonende voorouders voor ons opriep, die alle, zooals bekend is, deugdzaam en idyllisch waren, is tot minder vage legenden teruggekeerd. Maar het is maar voorzichtiger om op dit gebied niet al te veel op zijn fantaisie te drijven. De schoone en altijd vloeiende bron der legende, evenals die van 't volksliedje en 't volksverhaal, is de traditie, een soort van stratificatie, waarvan zich de verschillende lagen langzaam aan om de oorspronkelijke kern van het verhaal hebben gevormd; en hij die deze kern tracht te wijzigen, aan de beteekenis ervan iets toe te voegen, te volmaken of af te ronden, zal, ook niet in de geniaalste kunst, werken van gelijke kracht weten te scheppen. Inderdaad, Wagner wist het wel toen hij bij het ineenzetten van zijn dramas putte in den schat der mythologie van Germaanschen en Scandinaafschen oorsprong, en de *Fervaal*, van de Vincent d'Indy, heeft daarom alleen maar zoo'n middelmatig succès gehad, omdat deze meester er naar heeft getracht om kunstmatig een legende te scheppen. We weten dat het mysterieuse bestaat uit werkelijkheid, uit de langzame werking van den tijd en uit droomen; en de dichterlijke fictie van den enkeling zou er vergeefs naar streven, om de illusie te geven van het onbewuste werk van vele menschengeslachten, door den loop der eeuwen heen.

Zooals duizend andere kunstenaars voor hem, had de heer Levêque, zich de Legende der Wijzen uit het Oosten tot onderwerp gesteld en de paneelen van het drieluik, waarop hij de *Offerande der Koningen* en de *Ster te Bethlehem* afgebeeld heeft, vormen een krachtig en schitterend geheel. De geschenken, goud en kleinodieën, gaven door de koninklijke pelgrims geschonken, worden door een grijzaard en een kind gedragen, waarvan de eerste in de zware, stijf met goud bestikte plooien van een kasuifel is gehuld. De wijzen zelf worden voorgesteld door twee monniken, een Kartuizer, een Franciscaan en

een Slavisch student, in toga en baret en belast met zijn boeken. Zooals bekend is heeft men reeds vroeger deze soort van moderne transpositie van het oude Evangelisch verhaal beproefd, alleen de eenvoud ontbrak er aan, die we hier echter wél vinden en waardoor het stuk een zeer eigenaardig karakter krijgt. De kunst van den heer Levêque heeft zich volkomen bij de oude, maar altijd levende overlevering aangepast.

De manier waarop Laermans de dingen ziet, is geheel verschillend van die van Delville en Levêque. Evenwel bestaat er tusschen hen deze overeenkomst, dat hun schilderwerk geheel aan de uitbeelding van gedachten of gevoelens is gewijd. Alleen in tegenstelling van zijne twee kunstbroeders, argumenteert Laermans niet bij monde van de pers of het boek en indien hij esthetiek heeft, is ze zuiver impulsief en persoonlijk. Zijn gansche werk voert in de richting van het pathetische heen, en zijn eenigszins sommaire kunst, neergezet met enkele forsche lijnen, voert werkelijk bewonderenswaardige visioenen van ellende van menschen ten tooneele, die onder den last van den arbeid of den maatschappelijken vloek gebogen gaan. Te Gent waren er van hem nog twee dezer pijnlijk moderne Georgieken : *Terugkeer van 't Veld* en *Indringers.* (1) Bij 't vallen van den nacht, waarvan de schaduwen dreigen, sukkelen de arme zwervers voort, terwijl de onherbergzame bewoners van het dorp, samengeschoold op den drempel van de herberg, hen met wantrouwige oogen in de verte staan na te kijken.

Alfred Verhaeren, R. Janssens en Middeleer, onderscheiden zich naar gewoonte door hun zeer bewerkte, sappige studies. *Vredige uren* van Wallaert en van Beurden's *Visioenen*, laten een diepen indruk achter en de bouwvallige stadshoekjes van Willaert zijn uiterst interessant. Melchers, die vroeger nog al aan manierisme leed, begint wat leniger te worden. Delaunois dwaalt nog altijd bij voorkeur in kerken en kloosters rond, die hem al zoo veel mooie, ernstige dingen hebben ingegeven. Om zijn *Stille Mis in de St.-Pieterskerk te Leuven*, met de zachte oude steenen, wademt een waas van heilig zwijgen heen. De schilder geeft niet alleen weer het gebouw, de kerk of het klooster, maar ook de geest, die er levend in trilt.

De *Venitiaansche* van Mej. de Hem, heeft zeer de aandacht getrokken, maar men zou deze sympathieke kunstenares kunnen verkiezen in werken, waarin ze wat minder naar virtuositeit streeft. De *Zondag vóor de groote Mis* van Léon Frederic, is even aantrekkelijk als het meeste werk van dezen kunstenaar die door nauwkeurig onderzoek gevoed, een breede opvatting heeft van ons menschenleven.

(1) Afgebeeld in *Onze Kunst*, 1903, 2e halfj., bladz. 126.

FRANS HUYGELEN : KINDERKOPJE, (Marmer).



Tegelijk vermelden we de *Pachthoeve in Vlaanderen*, van zijn vrouw, Mevr. Léon Frederic. De heer en Mevrouw Gilsoul hadden eveneens samen tentoongesteld; *Bloemend beluik* van de laatste, was vooral heel krachtig en kranig gedaan. *Oude huisjes* (Holland) en de *Smeepoort (Brugge) bij Schemeravond*, zijn bijzonder mooi.

Indien eenig geduldig lezer ons tot hiertoe mocht zijn gevolgd, zal hij deze opsomming zeker tamelijk vervelend hebben gevonden. Wat is hier echter aan te doen? Want vage, algemeene en plechtige beschouwingen over het doel, het wezen en de regelen der kunst, naar aanleiding van de Gentsche tentoonstelling, zouden zeker nog veel vervelender wezen. Bovendien, indien we al in de stemming waren, om wetten over esthetica uit te vaardigen, naar 't voorbeeld van zekeren ongelukkigen en potsierlijken candidaat voor 't baantje van Directeur der Schoone Kunsten, is het zeker dat we aan hun deugdelijkheid zouden twijfelen, nog eer we ze allen hadden opgenoemd. Evenzeer zullen ze naar de meening van anderen waarschijnlijk een grooter waarde hebben dan de beschouwingen welke we hier getracht hebben uiteen te zetten, zonder dat wij ze daarom op iets beter gegrond achten dan op onze eigen indrukken en onze eigen persoonlijke voorkeur.

En nu blijven nog de landschapschilders over, die oudergewoonte ook op deze tentoonstelling in de meerderheid waren. Enkele der reeds door ons genoemde kunstenaars, zouden wellicht ook te rangschikken zijn onder deze categorie, waarvan de grenzen tamelijk moeielijk zijn te trekken; maar indien er al affiniteit bestaat tusschen hen en de schilders, die zich enkel aan het landschap wijden, onderscheiden ze zich toch van deze laatste door een neiging om de plaats aan de handeling ondergeschikt te maken, om ze te doen dienen als achtergrond voor een door hen gekozen « onderwerp ». Overigens, aangezien de aandoening van den beschouwer, altijd ten koste van die van den kunstenaar is, zoekt, deze, volgens den weg dien zijn roeping hem aanwijst, ze altijd meer en als 't ware instinctmatig op en zal ze dan eens, zooals bij Thaulow en Gilsoul, meer in het wezen der dingen leggen, dan eens, zooals bij Claus, in de wijze waarop hij ze heeft afgebeeld.

De kunst van Claus is louter effusie, een uitstorting van zijn jubelende vreugd om 't spel van het licht en zijn weerschijn op het water, de bewegende, bewegelijke schaduw der boomen, het open veld, dat in zon en nevelen baadt. Hij gaat ergens zitten en kijkt naar het landschap, dat hij niet mooier maakt dan 't is, en alleen op 't doek overbrengt, zooals hij 't gezien heeft; hij voegt er niets bij dan zich zelf alleen, zijn eigen mooie liefde voor de aarde. En 't wordt een gedicht, een echt gedicht, verleidelijk en fijn geschakeerd zooals zijn

Olmen langs de vaart, en zijn *Septembermorgen*, de laatste een visie van dat aarzelend jaargetijde, dat reeds naar den herfst neigt en zijn stralenden gloed vermengt met de koude dampen en andere voorteekenen, die de boden zijn van het naderend verval. Bij Ensor zijn vorm en inspiratie positiever. Zijn verbeelding uit zich bij voorkeur in macabere of sarcastische karikaturen, maar wij kennen de buitengewone scherpheid van zijn oog en de intensiteit, waarmee hij licht en kleur weet te ontleden. Zijn *Schelpen* en zijn *Vlaanderenstraat te Oostende*, tintelend van klaarte, leggen hiervoor voldoende getuigenis af.

De wetenschappelijke procédés welke Seurat in Frankrijk in voege gebracht heeft, zijn bij onze landschapschilders niet lang in de mode gebleven zijn? Zou dat erg te betreuren zijn? We zien niet goed in, wat de besten hunner winnen zouden, bij 't aanwenden eener methode, waarvan het gebruik, moge dit ook voor enkele temperamenten geschikt zijn, wel mooi werk heeft kunnen doen ontluiken, maar dat door zekere mechanisch precieuse eigenaardigheden, voor anderen slechts een belemmering voor hun vrije ontwikkeling zou zijn. Het pointillisme blijft steeds star en droog, in ieder geval schijnt 't alleen te passen voor het weergeven van zekere lichtverschijnselen. En men kan ook niet aannemen dat, bij het angstvallige ontbinden der tonen, de vloeiende indruk niet zou verstijven die b. v. uitgaat van dén *Zonsopgang* van G. Buysse, met de trillende golvingen van het water, dat door de eerste zonnestralen wordt gewekt en gestreeld.

We kunnen hier onmogelijk alle doeken noemen, waarvan vele overigens ten volle onze aandacht zouden vragen; een buitengewone vermelding komt echter toe aan het heel eigenaardige *Schaarboschzoom in den Mostijd* van Albijn van den Abeele, *Gulden uren* van Leon de Smet, de stukken van Mevr. de Weert en Mej. Montigny, die beide op de gelukkigste wijs de voetstappen van hun meester Claus zijn gevolgd, terwijl ook Maclot, Mathieu en Rul voor hun *Heiden* en *Kempische Moerassen*, een bijzondere aanteekening verdienen. Tevens moeten we even stilstaan bij *Regenwolken* van Marcette, *Sneeuw in Brabant* van Taelemans en het werk van de heeren Thonet, Verstraeten, Stevens en den onlangs overleden Isidoor Verheyden. Mejuffrouw Alice Ronner stelt prachtige, schitterend sombere *Riddersporen* ten toon. In de afdeeling akwarellen vinden we mooie dingen van die beide meesters in hun vak: Uytterschaut en Stacquet, wien het nauwelijks noodig is om een woord van lof toe te voegen, alsmede een bijzonder fijne studie van Jacquet, *het Zoute bij Knocke.* We eindigen ons overzicht met de schilders van strand en zee: Blieck, met zijn *Antwerpsche Haven*, F. Hens, met zijn *Vertrek voor de Vischvangst*, een heel levendig stukje, en de mooie weergave van zeelucht en water van Jottrand, *Baarbrekers,* en een goede studie *Aan de dokken* van Michaux.

DE DRIEJAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING TE GENT

De afdeeling Beeldhouwkunst was op deze tentoonstelling maar pover voorzien, al was het aantal werken dan ook groot genoeg! Met uitzondering natuurlijk van het *Raadsel* en het overige werk van Dillens en de bustes, die door Lagae en Rousseau met al de rijpheid van hun machtige kunst uitgevoerd zijn, voelt men niet veel anders dan consternatie voor de verdraaide of pretentieus-emfatieke figuren, die hier hun jammerlijke naaktheid hadden uitgestald.

We vragen ons af waartoe 't dient om zich uit te kleeden en zulke triestige anatomieën uit te stallen alleen bijv. om *Minachting* uit te drukken, een op zich zelf heel leelijk sentiment dat, te oordeelen naar de specimens die te Gent ten toongesteld waren, allerlei vreemd-pathologische uitwerkingen heeft, want de vrouw die 't gevoelt wordt er nu eens skeletachtig, dan eens al te vormenrijk van. Evenmin weten we, onder welken aanval van tijdelijke geestesverbijstering de een of andere mannenfiguur, zich van alle mogelijke kleedingstukken ontdoet, om zich den argeloozen voorbijganger in den weg te stellen en bij monde van den Catalogus te vragen : « *Kunt ge mij begrijpen* » ? Natuurlijk kan men dat niet, noch hem zelf, noch zijn kostuum.

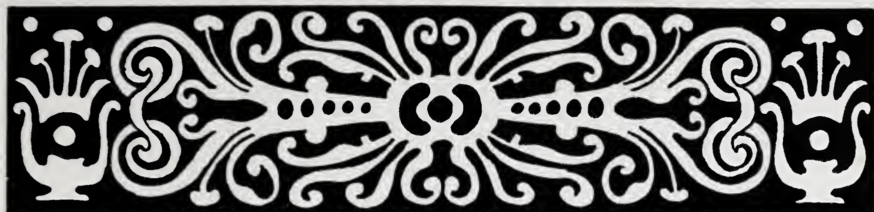
Nu en dan zou men meenen, dat 't hier om een wedstrijd van leelijke gezichten te doen is, o. a. komt men menigvuldige incarnaties van « In Gepeinzen » tegen, dan eens in de gedaante van een brommige oude vrouw, met een ziek gezicht, dan weer van een man, die zich met de vuist voor 't hoofd slaat, elders een bleekzuchtige tronie, met krachtelooze lijnen en kronkelend haar. Verder staat ons de *Eerste Mensch* aan te staren. We zien heel goed dat 't een mensch is, maar waarom nu juist de eerste? Vervolgens geeft de heftigheid der *Wanhoop*, zich lucht, door met de eene hand het hoofd vast te houden, en 't been met de andere! Evenwel, hoewel hun plastische leelijkheid ons hun naaktheid onvergefelijk doet schijnen, hoeven we toch in ieder geval niet bang te zijn dat ze hun evenwicht zullen verliezen ; ze zijn nog vrij stevig op de been en aan voeten ontbreekt het hun niet. Hetzelfde kan echter niet gezegd worden voor de *Omhelzing* van den heer Kemmerich, want hoe afgrijselijk gespierd deze figuren ook zijn, welke hij ons toont in hunne koortsige omarming, is de hevigheid van hun gevoel en van hun kracht toch niet voldoende om, met verachting van alle wetten van het evenwicht, hen zoo lang in den vorm van een halven hoepel staande te houden. Hier loopt het pathetische in een acrobatenkunstje uit ! Zal deze jonge kunstenaar nog eenmaal tot de overtuiging komen dat wanneer hij zijn overmatig vuur een weinig breidelt en zich binnen de grenzen van het natuurlijke wil bepalen, hij zijn doel veel zekerder bereiken zal? Het kleine figuurtje in steen, *Wanhoop*, met zijn krachtige uitdrukking van ingehouden smart, doet 't ons hopen.

Het wordt tijd om te eindigen, alleen moeten we nog eenige kleinere werken vermelden, die wat minder pretentieus en bescheidener van uiterlijk zijn, zooals het teeder gemodelleerde, marmeren *Kinderkopje*, van Frans Huygelen, de zeer gewetensvolle buste van den heer *G. Van Wetter* door Canneel en de *Groep* van Braecke, die veel belooft, maar waarin ook reeds veel wordt gegeven; *Menschelijkheid*, de groote *Steenkapper* van Grandmoulin, de nobele *Gedachte* van Mascré en de heel aardig aangelegde *Portretschets*, veel beter dan haar groot beeld *Zeeland*, van Mej. Scholz.

En indien 't nu noodig mocht zijn om uit de verspreide opmerkingen op de vorige bladzijden een conclusie te trekken, kunnen we zeggen dat de Driejaarlijksche Tentoonstelling van Gent, zonder ons eenig werk of eenige bepaald verrassende nieuwe persoonlijkheid te doen kennen, ons naast de mooie schilderijen van reeds beroemde meesters, die zich hier in hun oude kracht versterkt hebben getoond, ook veel nieuwe dingen van jongeren hebben leeren kennen, die evenveel bewijzen zijn voor levenskracht onzer schilderkunst, de meest nationale van al onze kunsten.

Arnold Goffin.

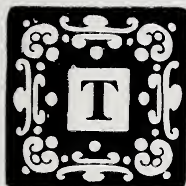




KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

BERICHTEN UIT AMSTERDAM

UIT AMSTERDAM



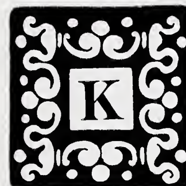
TER eere van het 25jarig bestaan der Rijksschool voor kunstnijverheid houdt deze, en de Normaalschool voorteekenonderwijzers, beide gevestigd in het Rijksmuseum, een tentoonstelling van werken hunner oud-leerlingen in het Suasso-museum. Het belangwekkende der tentoonstelling ligt in de verscheidenheid der talrijke inzendingen, waaruit blijkt in hoezeer verschillende richtingen het onderwijs heeft nagewerkt; echter zijn er onder de goede dingen zoo veel bekende en staat de groote massa op een zoo gelijkmatig peil dat, mocht deze tentoonstelling allicht interessante stof leveren, voor een langere vergelijkende beschouwing, in een kort bericht als dit, er geen aanleiding tot jubileeren is. De inzendingen die meer als de resultaten van een voortgezet streven naar toegepaste kunst, na het genoten vakonderwijs te beschouwen zijn, vormen het beste deel der tentoonstelling. Over 't geheel lijdt het schilderwerk aan decoratieve naweeën. Natuurlijk zijn in deze groote massa, degenen, die zich in meerdere werken toonen kunnen, als Hahn, Th. Molkenboer, G. Rueter, er het best aan toe om opgemerkt te worden, enkele alleenstaande, verdienstelijke doekjes op te noemen is ondoenlijk. Onder de kunstnijverheidsinzendingen zijn meubelen (o. a. door Jacq v. d. Bosch), tot een aardig intérieur geschikt, drijfwerk (Zwollo), borduur-, druk-, bind- en batikwerk (waaronder zeer mooi van Rica Palache), proeven van illustratie, reclameprenten, handleidingen bij ontwerpen en wandplaten te gebruiken bij 't teekenonderwijs in de school, van zeer verschillende gedachte.

C. S.



UIT ANTWERPEN

UIT ANTWERPEN



KUNST VAN HEDEN ✣ TENTOONSTELLING DER WERKEN VAN JULIAAN DILLENS ✣ ZAAL FORST ✣ VAN 22 SEPTEMBER TOT 14 OCTOBER 1906 ❧ Pas is de tentoonstelling Linnig-Verstraete [1] achter den rug, of de Maatschappij « Kunst van Heden » verrast ons alweer met een nieuw, uitgelezen kunstfeest: een tentoonstelling van Dillens' werken. Na de uitvoerige studie over dezen meester, van Arnold Goffin, in ons Mei-nummer verschenen, en na het vele — àl te vele — dat nu, ná zijn dood, over Dillens geschreven werd, meenen wij den lezer een nieuwe bespreking van zijn werk, en een nieuwe jammerklacht over zijn jarenlange miskenning te mogen besparen.

Trouwens was deze tentoonstelling in hoofdzaak een herhaling van de Brusselsche, in April van dit jaar gehouden. Alleen ontbraken er te Antwerpen enkele groote afgietsels, en was ook de verzameling akwarellen en teekeningen minder volledig. Daarentegen vonden we hier een paar marmeren kopjes (ingezonden door de Antwerpenaren F..... en G. Caroly) waarvoor we gaarne heel wat grootere gipsbeelden misten. Wij kunnen niet ontveinzen, dat de

[1] Een studie van den Heer Emm. De Bom over deze beide meesters hopen wij eerlang op te nemen. RED.

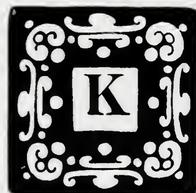
Antwerpsche tentoonstelling in haar geheel een prettiger indruk maakte dan de Brusselsche, en o. i. met méér smaak was samengesteld. Ook hiervoor verdient de Maatschappij allen lof. Jammer dat het Antwerpsche publiek niet door talrijker bezoek deed blijken, dat het in staat was om de beteekenis van een tentoonstelling als deze te begrijpen en naar waarde te schatten.

B.



UIT DEN HAAG

UIT DEN HAAG



KUNSTHANDEL ARTI OP DEN KNEUTERDIJK. Toen Jozef Israëls destijds zijn reisverhaal over Spanje deed verschijnen, is over dat boek niet eensluidend geoordeeld. Maar in die dagen was de critische atmosfeer min of meer beroerd door uitbarstende partijzucht. Men verwachtte van den grooten schilder soms te veel, iets dat aan zijn schilderkunst gelijkwaardig zou zijn. Zij die 't boek onpartijdig beoordeelden, zooals onlangs Brandes, erkenden daarin den hooggestemden, alleraangenaamsten causeur die de meester ook in zijn dagelijkschen omgang is. Ja, de pen goed te voeren is ook een heele kunst, bekende hij mij onlangs met glimlachenden ernst, toen hij nog aan 't stuk over Rembrandt, dat de Gids-redactie hem verzocht had samen te stellen, bezig was.

De illustraties uit dat boek zijn het thans, welke de heer Reballio als collectie exposeert. Daaronder is ook die wonderstemmige teekening waarin de meester zich zelf schetste, bezig aan 't schrijven van zijn boek en waaraan dat over de tafelruimte uitschijnende, in die ragge kamerschemer als met zacht geneurie zich verliezende lampeschijn, zoo'n stil-intiemen luister bijzet. Daar is dat dansende paartje dat hij ontmoet en dat hij teekent in een stemming welke al die jolijt uitstraalt, welke men voelt waren in die schemerruimte onder het takkenloover, waardoor de zon haar blanke wemellichten strooit. Weer ergens anders ziet men hem praten met den langbaardigen oude, die hem later tot het schilderen van den joodschen wetschrijver verleidde, die koranspreuken prevelt in die als van zijn heiligen arbeid vervulde ruimte voor hem. Hij teekent den somber-statigen monnik welke hij ontmoet, ezeldrijvers met hun langoorige grauwtjes, landloopers, op de guitaar tokkelende schoonen. Hij woont een stierengevecht bij, ziet de beg-arenden wieken in hun sfeer van angstwekkende woestenij en de massale architectuur van het oude cultuurland rijst in vereenzaamde grandeur voor hem op.

Voor de wereldberoemde schilderijen van Velasquez, die hij nu in al hun luister voor 't eerst aanschouwt, vergeet hij de grootheid van zijn landgenoot Rembrandt niet en hij zegt dingen over den laatste, zoo als terloops die meer waard zijn dan een boek vol wijsheid.

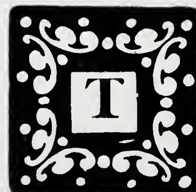
Het boek van Jozef Israëls over Spanje is in veel dingen een merkwaardig boek en het zou daarom jammer zijn indien deze collectie schetsen en teekeningen, die door dat verband, door dat opwekkend relaas van een als in de herinnering opnieuw doorleefde reisroes, bijeengehouden wordt, verstrooid geraakte. Juist in dat verband immers schuilt hun eigenaardige waarde.

H. DE BOER.



UIT KREFELD

UIT KREFELD



TENTOONSTELLING VAN NEDERLANDSCH-INDISCHE KUNST. Ten tweedemale is de kunstarbeid uit het tropenland buiten Hollands grenzen tentoongesteld, de eer waardig gekeurd, een zelfstandige tentoonstelling te vormen. Welk verschil bij vroeger, toen de ijveraars voor ons koloniaal bezit op wereldtentoonstellingen batik's en weefsels gelijkelijk met de produkten des lands exposeerden, met koffie, suiker en cacao; ze meer als kuriositeiten dan wel als geestvollen arbeid beschouwend en behandelend.

De eerste maal zijn Indische batik's en weefsels in October 1904 in het Stede-

lijk Museum te Elberfeld tentoongesteld, terwijl nu wel de textiele kunst het hoofdbestanddeel vormt, maar daarnevens ook andere uitingen van kunst aan het woord komen.

Deze tentoonstelling is inderdaad een gebeurtenis! Het Kaiser Wilhelm Museum te Krefeld toch behoort niet onder de gewone Musea. Het bezit schijnbaar slechts kleine verzamelingen, maar die door smaakvol en juist arrangement, door de superbe kwaliteiten der voorwerpen meer leeren aan bezoekers dan de overvolle zalen en vitrines, die in veel musea schering en inslag vormen. Het bijeenbrengen dezer collecties en de arbeidswijze van deze instelling is geheel het werk van den directeur, Dr F. Deneken, die reeds daardoor toont een man van kennis en exquisen smaak te zijn. Dat een man als hij de Ned. Indische kunst beteekenisvol genoeg acht om een tentoonstelling aan te richten, dat is een nieuw eerherstel voor het zoo lang veronachtzaamde, Indonesische kunstgebied.

Onder zijn leiding en met medewerking van Thorn Prikker is een tentoonstelling gevormd, die door het arrangement de mooiste op dit gebied is geworden. Frappant is het binnentreden in de groote zaal, met batik's en weefsels behangen. Tegen den blauw-grijzen wand zijn vierkante palen aangebracht, in rood, geel en blauw geverfd en daarop bevinden zich Balineesche houtsculpturen. Bont zijn die houten figuren, felrood, geel, groen, donkerblauw, maar door de zeer bewegelijke vormen, de fantastische, rijk-ornamentale behandeling valt dit minder op. Kleur en vorm vereenigen zich tot één krachtige uiting, echt-Balineesch van karakter, geestig en temperamentvol! Daartusschen hangen de doeken vlakweg tegen den wand, enkele onderaan afhangend op witte tafels. Geen mistoon in kleur treft men aan en met bizonderen, artistieken smaak zijn de weefsels zóó gehangen, dat het geheel een weelde is om te zien. Prachtige batik's in donkerblauw met bruin met hun eigenaardig ornament, dat, hoe ook uitgevoerd, steeds echt vlakornament blijft. Hier en daar grootere plekken kleur op een lichter fond met iets als bladerranken bedekt, streng gestilizeerde vlinders op een vrijer behandeld ornament van tjempaka-bloemen. En bij de parangdoeken worden de wasbreuken kunstig aangewend; tusschen de streng-gehouden, schuine banden met de uitspringende punten bewegen zich licht en teer gekleurde aderen, verzachtend het al te scherpe ornament.

De geïkatte doeken geven weer een textiel ornament te zien, ontstaan als ze zijn uit een interessante weeftechniek, uitsparing door omsnoering der garens vóór het weven. Al naar de schering of inslag zóó behandeld is, beweegt zich de versiering in een bepaalde richting en door het ietwat uitvloeien der kleuren krijgen de siervormen iets vaags, iets trillends, dat ze wondermooi doet zijn.

Onder deze is grooter kleurverscheidenheid dan onder de batik's. De Batak'sche doeken, evenals de Dajak'sche en Fimoreesche van katoen geweven, zijn de stemmigste in wit, donker bruin en blauw. Dan komen de licht-kleurige Soemba-weefsels met veel oranje, groen en blauw en het hoogste punt in blijden kleurengloed geven de Balineezen te zien in hun schitterend zijdeweefsel met veel rood, blauw, geel en groen. Eenvoudig zijn hun patronen, een scherpe tegenstelling met de kunstige decoratie der Dajak'sche weefsels. Dikwijls zijn deze liefdevol met een weelderig spiralen-ornament met zekere hand en onuitputtelijk geduld aangebracht.

In de eerste nevenzaal hangen tal van wajang-figuren aan den wand, een ware keurcollectie. Eigenaardig vervormde menschenfiguren met lange armen en schuin toeloopend bovenlijf, dat meestal in goudglans fonkelt. Kleurig is de gestiliseerde saroeng bewerkt, die in een ronden zwaai het onderlijf bedekt. Het hoofd in goud en zwart, gelukkig gestileerd, zóó dat neusvleugels en mondhoeken ornementaal meespreken. Weelderig is het hoofdsieraad als helm bewerkt, welks détailleering sterker nog uitkomt door het effen zwart van den haardos. Het zijn mythologische figuren, bekende typen voor den Javaan, die hem aan het oude heldentijdperk herinneren. Voor niet-Javanici moet de

KUNST-
BERICHTEN
UIT KREFELD

beteekenis raadselachtig blijven, maar ook voor hen moet het opvallen, hoe ondanks de stileering het teer-vrouwelijke in de edelvrouwen bewaard is gebleven, mooi uitgesproken in spaarzamen lijnengang. Daarnaast de tegenstelling, het geweldige der reuzentypen, het dreigende der demons, donker van kleur met grove, opgeblazen gezichten en die toch als geheel iets elegants hebben behouden.

Dit elegante, deze duidelijke sporen van een weeldesfeer herinneren aan de oude, Javaansche hoven, rijk en machtig, met scherp-vormelijke etiquette, waar de Hindoe-kultuur, de hoogbeschaafde zich met het oer-Indonesische element vruchtbaar vermengde.

Maar wil men die wajang-figuren op hun mooist zien, dan zie men naar de vensters met wit doek bespannen. Als silhouetten, donker in toon hangen daar enkele figuren. Het goudgefonkel is verdwenen, de fijne schildering van sieraden en saroeng-ornament vallen weg. Maar hun gemis wordt volop vergoed door heerlijk teer ornament, behoedzaam met kleine beiteltjes uitgeslagen, Als fijn kantwerk rijen minutieuse spiraaltjes tot ornamentvederen en trillend als waterdruppels komen cirkeltjes in de sierlijk bewerkte tiara's. Heel mooi zijn deze wajang's, het mooiste van de tentoonstelling!

Ontstaan in denzelfden sfeer van Javaansche hoven zijn de talrijke wapens, in een andere zaal geëxposeerd. Ook zij geven de hoogste elegantie in vorm! Weelderig ornament in de versiering der krisgevesten, in gelig-blank ivoor uitgesneden of moeizaam in edel metaal bewerkt. Daaruit golft het donkere staal, waarin door het samensmeden van strooken metaal met luttel zilver een bizondere schakeering van tonen is verkregen.

Afgietsels van Hindoe-beelden staan tegen de wanden, herinneren aan de hoog beschaafde kultuur, die bevruchtend door het Javaansche land is gegaan. De Hindoe-vorsten zijn verdwenen, de tempels vergaan tot ruïnen, maar hun geest is levendig gebleven, spreekt zich nog steeds uit in de schoonheid der Javaansche kunst, die ondanks Islam en Europeeschen wansmaak blijft voortbloeien in het inlandsche werk!

Elberfeld, October 1906. J. A. Loebèr Jr.

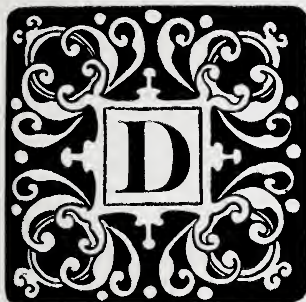




DIRICK JACOBSZ. VELLERT

SCHILDER VAN ANTWERPEN

I



E eerste Antwerpsche Romanisten zijn langen tijd het slachtoffer geweest van de beweging door hen begonnen. De onzekerheid die er school in hun streven naar een anderen stijl omdat de traditie hen bond en het gewenschte nieuwe hun nog niet helder voor oogen stond, moest hen wel doen wijken voor een jonger geslacht, vrijer en meer bekend met « d'Italiaansche vonden ».

DIRICK JACOBSZ. VELLERT

Tusschen Matsys en Frans Floris leefden vele schilders wier namen zelfs al spoedig werden vergeten. Slechts in de laatste jaren richten kunstbestudeerders met voorliefde hun aandacht op dat tijdperk. Voor hen is er iets schoon-gecompliceerds in dat door traditie belemmerd zoeken naar nieuw, dat hen liever is dan de wat grove eenzijdigheid der « Es-ist-erreicht-Periode » van om de 1540.

De schilder aan wiens veelomvattenden arbeid als ornemanist, graveur, xylograaf en teekenaar, schilder en glasschilder ik hier eenige artikelen denk te wijden, werd eerst in 1901 door Gustav Glück in een allerbelangrijkste studie (¹) met volkomen zekerheid aan Antwerpen teruggegeven. Van zijn werk was niets bekend dan verscheiden teekeningen en een achttiental prenten. En nog waren deze, hoewel steeds bewonderd en met ijver verzameld, niet in staat den naam van hun maker voor vergetelheid te vrijwaren. De vlug lezende gemeente stelde ze om hun monogram D ⋆ V op rekening van den gefingeerden Dirck van Star, van wien ze nauwelijks wist of hij in Duitschland dan wel in de Nederlanden gewerkt had. Henri Hymans echter, de juist-

(¹) Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. XXII. — Afzonderlijk uitgegeven door F. Tempsky, Weenen 1901.

heid van dien naam betwijfelend, vermoedde reeds in 1887 dat de monogrammist tot de Antwerpsche school behoorde. Merkwaardiger wijze werd deze meening gevoed door een exemplaar van dezelfde prent die Vellert's waren naam aan het licht bracht. Jos. Linnig had hem medegedeeld dat zich in het Amsterdamsche Prentenkabinet een blazoen van het Antwerpsch St Lucasgild bevond, een houtsnede met het monogram van Dirck van Star. (1)

Glück nu stelde ontwijfelbaar vast dat het monogram den Antwerpschen glasschilder Dirick Jacopsz. Vellert toebehoorde, die tusschen 1511 en 1530 in de Liggere van het Lucasgild aldaar voorkomt (2), door Dürer in zijn reisverhaal wordt genoemd (3), en die in 1539 of 1540 waarschijnlijk een geschilderd venster leverde aan de Onze Lieve Vrouwekerk te Antwerpen. Van bijna al de hem bekende teekeningen, die hij, waarschijnlijk wel terecht, meest voor ontwerpen van glasschijven houdt, van het eenige hem bekende exemplaar van zulk een glasschijf en van eenige zijner prenten, gaf hij bovendien reproducties.

Het kon wel moeilijk anders of Glück's ontdekking (een naamvondst en een localisatie tevens) en het materiaal dat hij met deze reproducties leverde, moest in staat stellen tot een verder onderzoek. Daartoe moest bovendien wel prikkelen de omstandigheid dat Glück van dezen glasschilder, door Guicciardini met Aert van Oort als de grootsten der Nederlandsche glasschilders van hun tijd geprezen, niet meer dan dat éene glasschijfje kende. Tot een bestudeering der geschilderde ramen in Zuid-Nederlandsche kerken had de gelegenheid hem ontbroken. Mij persoonlijk had « Dirk van Staren » reeds bezig gehouden door de ornamentale en architectonische motieven zijner prenten. Daar nu die motieven bij bijna al mijn toeschrijvingen van kunstwerken van dezen meester mijn aandacht het eerst bepaalden, wil ik aan mijne studieën doen voorafgaan een karakteristiek van Vellert, als

ORNEMANIST.

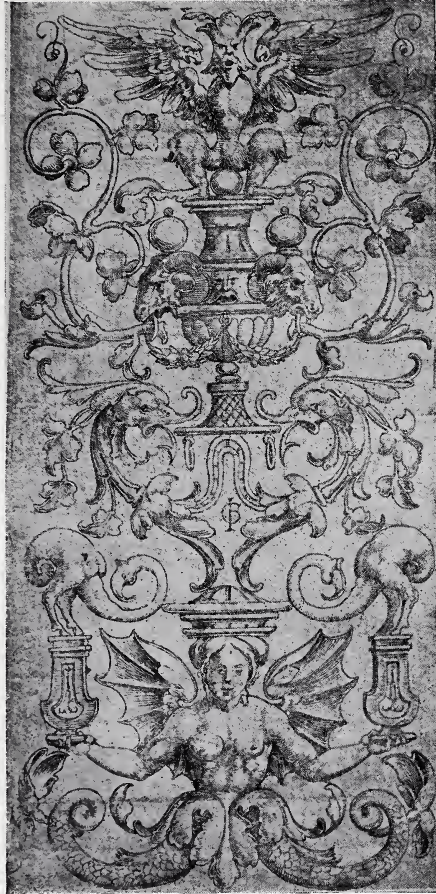
Lichtwark, die in zijn grondleggend boek over de ornamentprenten

(1) Henri Hymans, Une page de l'Histoire de la Gravure anversoise au xvie siècle. Lecture faite à l'Académie d'Archéologie de Belgique, dans la séance du 6 février 1887. Anvers, Imprimerie van Merlen, succ. Cl. Thibaut. p. 4.

(2) 1511 als meester in het gild « ontfaen »; neemt 1512 als leerlingen aan den zoon van Katherine van den Bergen en 1514, Hennen Doghens; 1518 Deken van het St. Lucasgild; 1525 Hennen v. d. Velde en Hennen van Coellen (Keulen) leerlingen; 1526 Deken van het St. Lucasgild, waarvoor hij een devies maakte; 1528 Joos Peters en 1530 Jan van Selck leerlingen.

(3) 1520 Vellert geeft Dürer een bijzonder soort roode verf; 1521 Dürer geeft Vellert zijn Apocalypse en de zes knoopen; 21 Mei 1521 Vellert geeft Dürer een groot diner.

der Duitsche Vroeg-Renaissance ([1]) ook eenige bladzijden aan het Nederlandsche ornament wijdt, noemt als de eerste en eenige onafhankelijke ornemanisten onzen « Dirk van Star » en den monogrammist G J die in de twintiger en het begin der dertiger jaren werkten. Zijn karakteristiek van beider motieven, die hij zeer na aan elkaar verwant noemt, is zeer juist. De Renaissancevormen die zij in de Nederlandsche ornamentprent invoeren, kenmerken zich voornamelijk door een voorliefde voor de C-spiraal en voor ballen. Bovendien heeft beider behandeling van het bladornament groote overeenkomst. Beiden hebben, als meer Nederlanders, een groote voorliefde voor dier kop-beeindigingen die bij hen voornamelijk uit geheel gelijk-vormige dolfijn- of adelaarskopjes bestaan. Vooral de eerste zijn kenmerkend. Lichtwark wijst er op hoe fantastisch ze bij G J gevormd zijn, met ronden schematisch geteekenden bek, zonder onderkaak. Hij merkt niet op hoe ze volkomen op dezelfde wijze bij Vellert voorkomen (B 9, 13); het ronde opwaartsche krulletje waarin de bek eindigt ontbreekt bij geen van beiden. ([2]) Ook de in adelaarskopjes eindende vleugels vertoonen trouwens zóó groote overeenkomst (Vellert, Bartsch 5; G J, groteske van 1522), dat men geneigd zou zijn te vragen of ze soms van denzelfden meester afkomstig kunnen zijn? En werkelijk stelt Glück's ontdekking ons in staat, wat Lichtwark,



« MEESTER G. J. » Groteske van 1522.
(Nagler, Monogr. II, 3116, N° 1).

([1]) Alfred Lichtwark, Der Ornamentstich der Deutschen Früh-Renaissance nach seinem sachlichen Inhalt.

([2]) Het zijn hoogstwaarschijnlijk vervormingen van de dolfijnkoppen op Zoan Andrea's hoogtevullingen. Die op Zoan Andrea (B 29) gelijken al zeer veel op de dolfijntjes van G I's groteske van 1522. Bij Zoan Andrea is de overgang van kop in snuit minder geleidelijk, minder rondend maar overigens is de overeenkomst treffend. De Acanthus- en vijgebladaangroeisels zijn bovendien op dezelfde wijze ingeplant en van gelijksoortigen vorm.



« MEESTER G. J. ». Onbeschreven ornamentprentje in de Bibliothèque Nationale, te Parijs.

afgaande op het monogram der groteske van 1522, wel moest scheiden, saam te voegen.

Naar onze vaste overtuiging zijn Dirick Jacopsone en hij die door Nagler [1] en Lichtwark als de monogrammist G J gedoopt werd, een en dezelfde persoon. In de groteske, waar de cijfers van het jaartal in den druk à rebours te lezen staan, is dit ook het geval met het monogram dat als D J in het koper gesneden werd. Dirick Jacopsone teekende Vellert zich in dit prentje, dat misschien zijn eersteling is [2] en overigens zeer veel overeenkomst vertoont met de D★V gemerkte prentjes van Augustus en September 1522 (B 1, 13, 12). De zwierige vorm der D die in het tweede door Nagler afgebeeld monogram volkomen identisch terugkeert, maakt het eenigszins moeilijk die letter te herkennen, te meer daar op Fransche boekdrukkersmerken van dien tijd bijna het zelfde monogram J G schijnt te moeten beduiden. Ik zelf kwam tot mijn lezing eerst nadat ik op een reproductie naar een 1527 gedateerd raam in Chalons-sur-Marne, dat ik om later te vermelden redenen aan Vellert toeschrijf, in de tympaan op gelijke hoogte, twee monogrammen vond waarvan ik het eene als *Dirick Jacopsone Antverpianus* en het andere als *Vellert* (met een huismerk) meende te mogen ontcijferen.

De uit een technisch oogpunt zoo raadselige ontwikkeling die de « Meester G J » van zijn groteske van 1522 tot zijn 1527-1531 gedateerde ornamentprentjes met meest enkelvoudig, horizontaal gearceerd fond, moet doorgemaakt hebben, wordt zeer verduidelijkt door Vellert's van speelschheid allengs meer tot gewilde strakheid gerakende graveertechniek, zooals die zich vertoont in de prentjes der jaren 1522, 1523, 1524, 1526. De wijze waarop de kop van St Bernard, van

(1) Nagler, Monogrammisten II, 3116.

(2) Het Amsterdamsche Prentenkabinet bezit van dit prentje een hier gereproduceerden zeer merkwaardigen vroegen staat vóór het jaartal en vóór een menigte plantaardige vormen die op den lateren, bij Lichtwark p. 215 afgebeelden staat, overal waar het maar mogelijk was, aangehangen werden. — Ook Jacob Cornelisz. van Amsterdam teekende niet altijd met zijn gewone monogram, er zijn prenten met het teeken J c A en zijn huismerk.

DIRICK VELLERT: MARIA EN ST. BERNARD. (Bartsch 8).



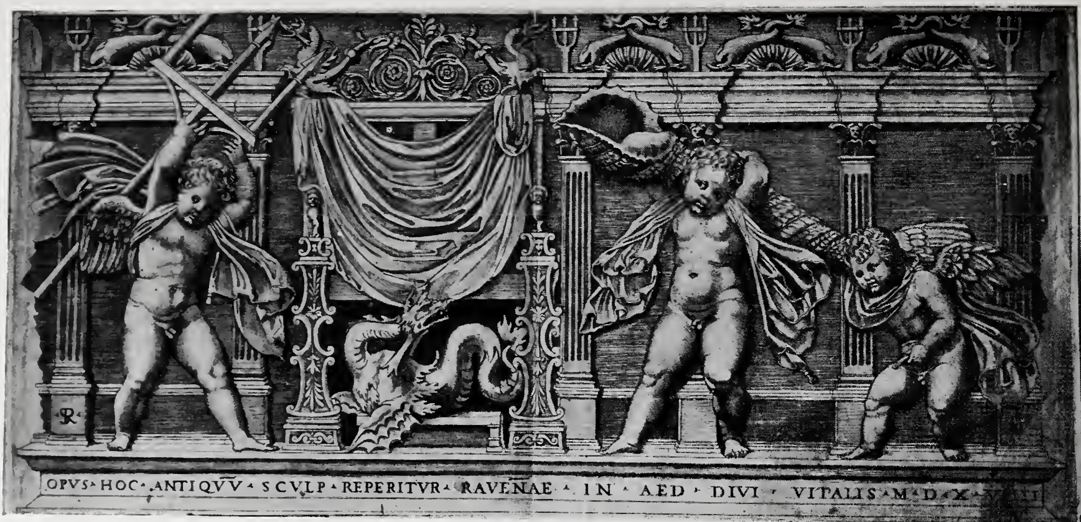


« MEESTER G.J. ». Ornamentprent. (Nagl. Monogr.II, 3116, N° 13).

St Lucas, licht en strak afsteekt op het donker door enkel-horizontale arceering verkregen fond — de als in relief opkomende profielen doen aan medailles denken — verklaren die latere ornamentprentjes. Van een meer artistieke losheid tot een meer stijlvolle maar ook drogere strakheid, de ontwikkeling is, meen ik, zeker niet zeldzaam. Van Vellert zou ik trouwens niet willen verklaren dat hij in zijn strakke manier vastgroeide. Ik acht het eer waarschijnlijk dat hij haar bij zijn eigenlijke ornamentprentjes, die, zooals Lichtwark ook vermoedde van de prentjes van G J, misschien bestemd waren voor intarsiën, uit vrije keuze zoo onvermengd aanwendde. Het graveerwerk van Vellert zou, blijkt mijn meening juist, met een groot aantal prentjes (Nagler noemt er 21, ik ken er slechts 16 gedeeltelijk uit afbeeldingen [1], worden uitgebreid. Dit zou natuurlijk een groote vermeerdering van ornamentale motieven beteekenen. Voorloopig zullen wij ons echter bij de zeer groote stabiliteit van sommige vormen (dolfijnkop, C-spiraal) aan de D ⋆ V geteekende prenten kunnen houden. Voor de bestudeering van Vellert's ornamentstijl bieden de hier afgebeelde St Bernard Maria aanroepend van 1524, en Lucas Maria schilderend van 1526 (B 8, 9) zeer rijk materiaal. [2] De voor hem zoo kenmerkende dolfijn zonder

[1] Het Amsterdamsche Prentenkabinet bezit slechts Nagl. Monogr. II 3116 n° 1, 5, 10, 11, 18, B 10 p 151 n° 7 en drie onbeschreven prentjes.

[2] Over het ornament op de door Glück gepubliceerde glas-schijf van 1517 en



MARCO DENTE. Naar een 1519 opgegraven antiek fries. (B. 242).

onderkaak en met aangroeienden acanthus (ons slotvignetje geeft er een ander voorbeeld van [1]) komt er voor als sluitstuk van de talrijke C-spiralen en geadosseerd, met tusschen hun staarten een eigenaardige blad-maske, in de basementen van den sierlijken boog waarvoor St Bernard knielt. De C-spiraal, dat uiterst belangrijke motief [2] dat op Italiaansche prenten van het begin der xvie eeuw voorkomt, [3] maar ook reeds in de Vlaamsche kunst werd gebruikt (men denke aan de randlijsten van het Breviarium Grimani) geeft aan Vellert's ornament een zeer groote levendigheid. In velerlei telkens wederkeerende vormen met dolfijn- of maske-einde, met of zonder acanthus, is het een geliefde hoekvulling die voor het eerst voorkomt op het prentje van 1523 aan de overigens niet-versierde put waar Christus de

op nog twee andere, D ★ V geteekende glazen die waarschijnlijk uit de twintiger jaren dateeren, kan in het artikel over Vellert's glas-schilderkunst gesproken worden. Ook bij de behandeling zijner teekeningen zal nog op enkele ornamentale vormen worden gewezen.

(1) Men lette daar op dien prachtig-venijnigen vogel. Vijftig jaar later zullen wij hem zien voortleven in de ornamentvogels van de de Bruyns, de Collaerts en de de Brys, die wel meer aan Vellert motieven, men denke aan de dubbele door kleine streepjes dwarsgedeelde C-spiraal, ontleenden.

(2) Het grondmotief van den Rococostijl. Reeds de speelsche Bérain gebruikte het echter met een aanliggende acanthus op volkomen dezelfde wijze als Vellert. Men zie het voorbeeld dat Jessen geeft van wat door hem « Der Kurvenstil in der Spätzeit Ludwigs XIV » genoemd wordt in zijn *Das Ornament des Rococo*, p. 5.

(3) Ik noem nog slechts een merkwaardige prent van Marco Dente naar een 1519 te Ravenna opgegraven antiek monument (B 242) omdat ik meen, dat Vellert wel gravures uit den kring van Marcantoon gebruikte. De reproductie toont hoe het motief als uitschulping aan meubelpooten reeds in de oudheid voorkwam. Op dezelfde prent zijn ook de dolfijnkopjes merkwaardig.

DIRICK VELLERT: LUCAS SCHILDERT MARIA. (B. 9).





PEREGRINO DA CESENA : Voorbeelden voor niello's.

DIRICK JACOBSZ. VELLERT

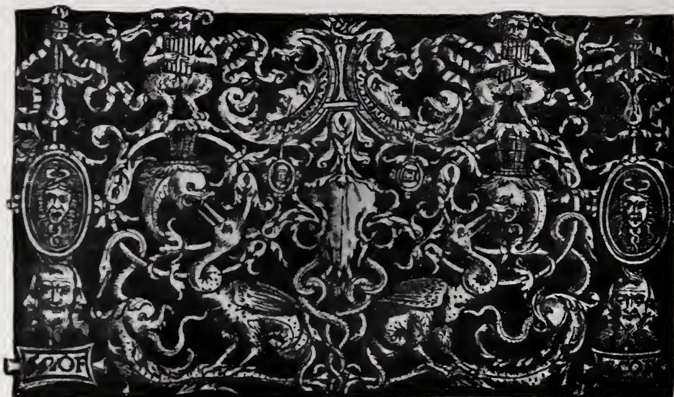
Samaritaansche ontmoet (B 6) [1]. Bij G J komt dan nog de maske in de spiraal, het halve-maansgezicht. Deze en veel der andere motieven zullen wel ontleend zijn aan de hoogtevullingen (Lichtwark wees daar reeds op) van Zoan Andrea, maar misschien nog voor een grooter gedeelte aan de niëllo-achtige prentjes, ware repertoria voor siervormen, van Peregrino da Cesena en andere, onbekende, Italiaansche meesters, waarvan wij hier een viertal afbeelden.

De eenigszins fantastische architecturen op den achtergrond, ronde torens, uit hun kracht gegroeide Toskaansche baptisteria, op de prent van 1524 met een koepel, op die van 1526 eigenaardiger wijze met een ronden bal afgedekt, vertoonen de door Vellert geliefde in twee lichten gedeelde boogvensters.

Vóór bieden de pilasters op de wijze der Milaansche vroegrenaissance verdiept, met door vullingen gesierde velden [2], op gene, de gecanneleerde, met lauwerkransen behangen zuiltjes, op deze, ook in den vorm hunner onderdeelen, vaste kenteekenen van Vellert's stijl. Die ballen aan den voet der zuilen gelegd en onder de lauwerkransen gehangen — een kwast hangt er daar af — in de hoogtevullingen die vogels, ramskoppen, profielen van Romeinsche krijgsknechten, die ruiten op hun punt gezet, die dwarsstreepjes, kruisjes of cirkeltjes

(1) Geheel als op dit prentje is de C-vulling aangebracht op Rafael's Sposalizio van 1504.

(2) Springer, Handbuch der Kunstgeschichte III p. 35.



PEREGRINO DA CESENA. Voorbeeld voor een niello.

DIRICK JACOBSZ. VELLERT

tusschen twee parallelle lijnen, die op bijzondere wijze bevestigde ringen, die sirene aan Zoan Andrea of Poliphilus ontleend, de twee zeer bewegelijke amortjes, ze zijn gedeeltelijk wel bij de Duitsche kleinmeesters, gedeeltelijk op werk dat aan zijn Zuid-Nederlandsche tijdgenooten, Joos van Cleef, Adriaen Ysenbrant, Herri met de Bles toegeschreven wordt, te vinden. Maar hier hebben ze èn door hun gezamenlijk voorkomen èn door hun eigenaardige vormen een onmiddellijk typeerend karakter. Het ornament op schilderijen welke aan die drie landgenooten gegeven worden, is, wat de twee eersten betreft, meer gothiseerend òf, waar dit niet het geval is, meer rondend en geconcentreerd zonder Vellert's speelsche losheid. Onder de schilderingen die tot voor eenige jaren aan den éénen Herri met de Bles toegeschreven werden, is daarentegen veel dat met Vellert's ornamentmotieven nauwe verwantschap toont. Dat œuvre is echter door de latere kritiek geheel uiteengeslagen en het zou mij niet verwonderen, wanneer één brok ervan Vellert zelf of zijn school toeviel.

Van de Duitschers onderscheidend (Lichtwark wees er reeds op) zijn o. a. de veelvuldige dierkopeinden en de ballen. Een klein prentje met het jaartal 1522 dat Bartsch (217) aan Aldegrever geeft en dat zeer groote overeenkomst vertoont met het hier gereproduceerde prentje van G. I., de geaffronteerde C-krullen met de twee vogels, is, naar ik stellig meen, van een copiist die de onduidelijke 3 in het jaartal van Aldegrever's prent van 1532 (B 239) voor een 2 aanzag,

Noord-Nederlandsche ornamentprenten zijn er in de twintiger jaren niet. Reeds Lichtwark wees op de onzelfstandigheid als ornemanist van Lucas van Leyden; zijn Renaissancevormen gaan op « Dirk van Star » en « G. I. » terug. Ik vond verscheidene slaafsche ontleeningen ook aan anonyme ornamentprentjes. Van zijn graveertechniek zegt Lichtwark bijzonder treffend, dat hij, evenals Dürer, mist «das Gefühl

DIRICK VELLERT : DEVIES VAN HET ANTWERPSCH ST . LUCASGILD. 1526



für leichte energische Bewegung des Konturs ». De lichte bewegelijkheid, het is juist een der meest karakteristieke eigenschappen van Vellert's hand. Ik kan dan ook het uit een ornamentaal oogpunt zoo prachtige prentje dat Dülberg in zijn « Frühholländer in Italiën » onlangs publiceerde als een onbeschreven Lucas van Leyden niet aan dien meester geven. Het prentje is niet alleen in de litteratuur bekend (B. X p. 159 nº 35; onder het exemplaar in Parijs, Prentenkabinet, zag ik nog : Cat. Reynard, Avril 1847 nº 14) maar Lichtwark gaf in zijn Ornamentstich (p. 211) een calque van het onderste deel. Hij schrijft het daar toe aan zijn Meister mit den Pferdeköpfen dien ik om elders te ontwikkelen redenen geneigd ben zeer dicht bij Vellert te plaatsen. In Paul Beham's catalogus, door Dülberg aangevoerd, is misschien van een copie naar dit blad door Lucas van Leyden sprake; misschien ook is de toeschrijving daar geheel willekeurig, of wordt een andere prent bedoeld.

Merkwaardig is de overeenkomst van Vellert's motieven met de ornamentatie van eenige sculpturen in Rouaan. Het graf der Kardinalen d'Amboise in de Kathedraal, tusschen 1520 en 1525 door den architect Rouland Le Roux met de hulp van verscheidene beeldhouwers, — onder wie een André le Flament, gebouwd, bergt in zijn smalle friezen en pilastervullingen een overvloed van motieven, dolfijntjes, acanthusmasken, vruchten pikkende toegekeerde vogels, bewegelijke amortjes, die soms met Vellert al een zeer groote verwantschap toonen. Hetzelfde geldt voor de smalle friezen die de figurale reliefs afzetten van dat gedeelte van het Hôtel du Bourgtheroulde dat door Guillaume Le Roux, abbé d'Aumale, na den dood van zijn vader en vóór 1532, zijn eigen sterfjaar, werd voltooid. Ik zag hier op geaffronteerde dolfijnen rijdende putti zooals er, iets vlugger van teekening, op een ruitje van Vellert voorkomen.

De figurale reliëfs vertoonen behalve de triomfen van Petrarcha een ontmoeting van Frans I en Hendrik VIII die 1520 plaats had. De ornamentfriezen zullen dus wel diep in de twintiger jaren voltooid zijn, als ze niet nog later zijn aangebracht.

Over het algemeen houdt men de Nederlandsche vroeg-renaissance voor een dochter der Fransche. Ik weet niet of het mogelijk is aan deze meening door vaste data kracht bij te zetten. De prenten van Vellert en « G.I. » geven Nederlandsch (Antwerpsch) ornament van het jaar 1522 af. Op het Dirick Vellert geteekende en 1517 gedateerde ruitje bij Mevrouw O. Goldschmidt-Przibram in Brussel (reproductie bij Glück) ziet men reeds handig gebruik gemaakt van den voor de Fransche vroeg-renaissance kenmerkend geachten ingegroefden band. Een in dit opzicht zeer merkwaardige architectuur vindt men op een later te bespreken andere teekening in de Albertina, Bathseba,



DIRICK VELLERT :
Man met dolfijntje. (B. 13).

waarover slechts gestreden wordt of ze tot de Antwerpsche dan wel Leidsche school behoort. Kan men gelijksoortig Fransch-renaissance-ornament van vroegeren datum aanwijzen ? (1). Voorloopig schijnt het mij niet al te gewaagd een gebruik der ornamentprentjes en teekeningen van Vellert (« G. I. ») in Frankrijk aan te nemen. Zijn gravure van 1524, Maria en St. Bernard, is nog in de twintiger jaren in een raam der kerk van Conches bij Evreux zeer trouw gecopieerd. Vellert heeft met de Fransche sierkunstenaars gemeen wat hem van de Duitsche ornemanisten onderscheidt, de voorliefde voor dierkopeinden.

Het is wel merkwaardig hoe dit laatste motief op de prent van 1526 in veel grooter getale dan op die van 1524 voorkomt. In 1526 doet Vellert bijna alle C-krullen in dolfijnkopjes eindigen. Er is hier al iets van wat men de manie van den Meester G. I. zou kunnen noemen. Maar tevens staat het latere prentje wat het zwierige en vrije gebruik der renaissance vormen betreft, verre boven dat van twee jaar vroeger. In het boogfries boven St. Bernard werken de liggende C-spiralen verzwakkend op de beweging der acanthus-rank, staande geven ze er in het rechte fries boven St. Lucas een zeer bijzondere veerkracht aan. En de, aan éene zijde ook in dolfijnkopjes eindigende S-spiralen boven de sirene, geven blijk van een streven dat in de prent van 1524 tevergeefs zou worden gezocht, een streven naar grootheid van beweging in ornamentdetails (2).

Moge die hier niet geheel zijn bereikt, in « de ardiche devijse » die Vellert als Deken voor het Antwerpsch St Lucasgild in 1526 « ordineerde ende maecte », zien wij hem een forschheid ontplooien die den ontwerper van monumentale kerkramen wel uitnemend te stade moest komen. Het prentje, dat Glück op zijn ontdekking bracht,

(1) In Berty, *La Renaissance monumentale en France*, vond ik slechts de fontein van Beaune-Semblancay, in Tours, die naar een ontwerp van Michel Colomb in 1510 zou zijn uitgevoerd en het graf der zonen van Karel VIII. Hier is misschien een punt van onderzoek. Staan de door Berty genoemde feiten en jaartallen vast ?

Van zeer groot belang voor dit vraagstuk zijn nog de boekversieringen van Geoffroy Tory. Lichtwark meent dat zijn *Livre d'Heures* van 1527 op de latere prentjes van G. I. invloed gehad heeft. Het is echter, dunkt me, nog niet uitgemaakt aan wien van beiden, Vellert of Geoffroy Tory de prioriteit moet worden toegekend.

(2) Aan de 1470 voltooide façade van S. Maria Novella in Florence is de S-spiraal als monumentale hoekvulling gebruikt ; daar een door Alberti ingevoerde nieuwigheid, volgens Springer.

1526 gedateerd en onder met het monogram (¹) geteekend, is hierbij naar het exemplaar in het Amsterdamsche Prentenkabinet op bijna ware grootte gereproduceerd. Zijn forschheid komt nu beter uit dan in de veel verkleinde reproductie bij Glück. DIRICK JACOBSZ. VELLERT

Hier zijn weer vele der vaste motieven in hun vasten vorm, dolfijnen-met-acanthus, C- en S-spiraal, zuiltjes (nog ietwat benepen) met ballen, bewegelijke engeltjes; maar hoeveel vrijer is de opbouw van het geheel, welk een monumentale breedheid is er nu in de beweging der spiralen, in de staarten der twee vogels, die, trotsch als ze zijn, wel op hanen lijken. Hij die dit prentje sneed, moest wel in staat zijn ook groote oppervlakken te sieren.

Hier is speelschheid, maar tevens een groote zwaai. Dit is, wat alle ornament moet zijn, groot spel.

(*Wordt voortgezet*). N. Beets.



(¹) Over deze houtsnede en een dergelijke die ik Vellert toeschrijf in een volgend artikel meer.

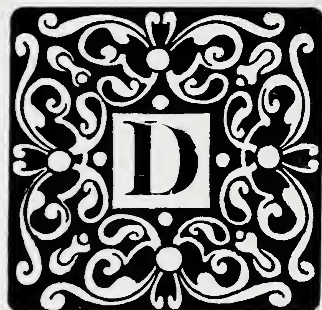


OVER EENIGE LUIKSCHE KUNSTENAARS

(*Tweede Artikel*)

ARMAND RASSENFOSSE

OVER EENIGE LUIKSCHE KUNSTENAARS



DE wedergeboorte der kunsten te Luik heeft vooral op teekenaars en graveurs 't licht doen vallen. En dat is omdat alleen zij nog verbonden waren aan een minder vervalschte, minder onderbroken traditie. Er werd te Luik veel gegraveerd ; Luik was een vrijstaat ; drukkunst en boekhandel hadden er van ouds grooter vrijheden genoten dan ergens anders. Gedurende de tweede helft der XVIIIe eeuw, hadden Bassompierre Tutst, Desoer, Plomteux, de Westersche markten met hun voortbrengselen overstroomd. De drukkunst steunde de gravure. De laatste werd beoefend door Ledoux, de Bry, Jan van Gleen, Valdor, Natalis, Varin, Duvivier, Lairesse en Demarteau, die het werk der schilders reproduceerden. Maar bijna een eeuw lang verviel ze in den doodslaap. Toen de mechanische procédés aan deze kunst een belangrijk gebied hadden ontnomen, gaven de nieuw aangekomenen de reproductie op, om de gravure voortaan alleen als zelfstandige kunst te beoefenen. En men mag aannemen dat de jonge Luiksche teekenaars en etsers van heden interessanter en oorspronkelijker zijn dan die, waarvan ze, met het doel om zich aan een krachtige traditie vast te hechten, wellicht ook een weinig uit al te ver gedreven vaderlandsliefde, gaarne groote, beroemde meesters zouden willen maken.

Het *œuvre* van Armand Rassenfosse is belangrijk genoeg om het hier als voorbeeld te vermelden. De man zelf bevreemdt ons echter op 't eerste gezicht. In tegenstelling met het meerendeel zijner medeburgers en met wat men eenmaal overeengekomen is om als het type van den Luikenaar te beschouwen, schijnt Rassenfosse bij een eerste ontmoeting zwijgzaam en bedeesd. Met smeekende, ernstige oogen kijkt hij u aan, angstig zoekend aan welken kant van uw karakter hij

voeling met u zou kunnen krijgen. Soms bekruipt hem de vrees, dat hij ze niet zal vinden in zoo hevige mate, dat een vreemde beklemming de temperatuur van het gesprek beneden vriespunt doet dalen; maar zoodra hij een aanknoopingspunt gevonden heeft, verlevendigt zich zijn blik, wordt hartelijker en er komt blijdschap in zijn oogen. Zijn stem krijgt inflexies, die een ingehouden behoefte verraden om zich te geven, waarvan wij spoedig de bekoring ondergaan.



ARM. RASSENFOSSE : Vrouw met zwarten hoed; (teekening).
(Eigendom van Dr. A. Dubois, Luik).

Men voelt in hem een oneindig gevoelige, teedere, voorname natuur. En het verwondert ons dat, alweer in tegenstelling met de meeste zijner stadgenooten, deze man, die er maar zoo minnetjes uitziet, zooveel volharding bij de ontwikkeling zijner eigen persoonlijkheid, zulk volhouden bij 't najagen van zijn ideaal getoond heeft. Want de kring waarin hij leefde scheen niet gunstig voor de vorming van zijn talent. Niet alleen ontbrak het hem te Luik geheel aan aanmoediging, maar werd iedere poging op dat gebied door een boozen geest van «blague» tegengewerkt. Bovendien scheen Rassenfosse, nòch door een bijzondere opvoeding, noch door de familie-atmosfeer, waarin hij leefde, geroepen om uitdrukking te geven aan het Schoone. Als eenig kind van gegoede kooplui, scheen hij voorbestemd om later zijn naam bij die der vaderlijke firma te voegen, om een winstgevenden handel voort te zetten, om geen andere intellectueele bezigheid te kennen, dan die de *zaken* met zich brachten.

Zóó was dit in zijn burgersmanswijsheid door het hoofd van het

gezin besloten. Maar het lot heeft van die wonderlijke grillen, die de redelijkste menschen in de war brengen. Deze jonge man, die buiten alle esthetische bijgedachten opgevoed was, begon de vreemde werking gewaar te worden, die op zijn geest werd voortgebracht, door 't dagelijks zien van Perzische tapijten, Oostersche zijden stoffen, Chineesch porcelein, Japansch brons en verlakt, glaswerk, ceramiek, aardewerk, vazen en bibelots van allerhande aard en soort. Deze dingen vormden zijn ziel tot iets heel bijzonders, van een ultra-verfijnde moderniteit. De warme oranje-kleurige, bloedige, groene of geamberde weerschijnen van gevlamde glazen, de levendige kleuren, die de reeds zeer scherp omlijnde teekening der kakemonos nog duidelijker deden spreken, poppetjes van speksteen, in allerhande wonderlijke houdingen en verwrongen grimassen, al die voorwerpen, die een Westersche luxe, in een oogenblik van behoefte aan iets vreemds, iets exotisch, vraagt aan de droomen van 't Oosten, maakten zijn verbeelding wakker. Hij begon smaak te krijgen in den inhoud van zijn vaders voorraadskamers, niet om de handelswaarde er van, maar om het visioen van pracht, dat ze voor zijn ziel deed oprijzen, zijn ziel die heimwee naar het schoone had. Van daar was de stap niet ver om zichtbare uitdrukking aan zijn eigen droomen te geven, te meer omdat de handigheid zijner vingeren reeds in het gezin was opgemerkt. En Armand Rassenfosse begon met potlood en krijt te teekenen.

Hij had een aangeboren weetgierigheid en leerde graag. Uit een oud boekje, dat hij ergens op een veiling of bij een bouquinist opgeschommeld had, leerde hij de beginselen der graveerkunst. En dadelijk probeerde hij of 't ging. Een spijker diende hem als graveerstift en de was, waarmee de parketvloer geboend werd, als vernis. Een pers werd, zoo goed en kwaad als 't ging, vervangen door een plank, die op den grond werd gelegd om er vervolgens op te dansen. Dit waren tot hiertoe allemaal nog maar kwajongenspretjes. Maar de kwajongen hield vol. En die probeersels waren niet ruw of zonder vorm, ze toonden al heel wat. En sedert dien tijd heeft hij blijk gegeven van een volharding in zijn streven, die hem nooit meer verlaten heeft.

Hij teekende zonder meester, zonder regelmaat of methode, maar hij vormde zijn hand, en zijn werk, dat bij voorkeur figuren en binnenhuizen behandelde, was tot in 't peuterige toe verzorgd.

Ook vroeg de nijverheidskunst zijn aandacht. Bij middel van de vuurstift versierde hij paneelen voor meubelmakers. Hij maakte aquarellen en zelfs beeldhouwwerk. Deze vorming van een artist, zoo ver verwijderd van eenige schoolgeleerdheid, in zoo volslagen onwetendheid van alle mogelijke academische voorschriften, is zeer eigen-

Ét. Jean Malvaux

ARMAND RASSENFOSSE: Decoratieve figuur; teekening.
(Aangekocht door het Fransche Gouvernement).



aardig. Zijn geest gewende er zich aan om te werken, om lang na te denken, om niets aan het toeval over te laten, om niets zonder strenge contrôle te aanvaarden. Zoo ontlokte hij langzaam, stukje bij beetje, alle geheimen aan zijn vak. Maardaardoor werden ze ten minste zijn uitsluitend eigendom en hoefde hij niet, als zoovele anderen, de voorschriften van het academisch onderwijs te verleeren, waarvan ieder, die inderdaad scheppen wil, zich op een gegeven oogenblik heeft te ontdoen om nieuwe levensbeelden uit te drukken.



ARMAND RASSENFOSSE : Studie naar het naakt.

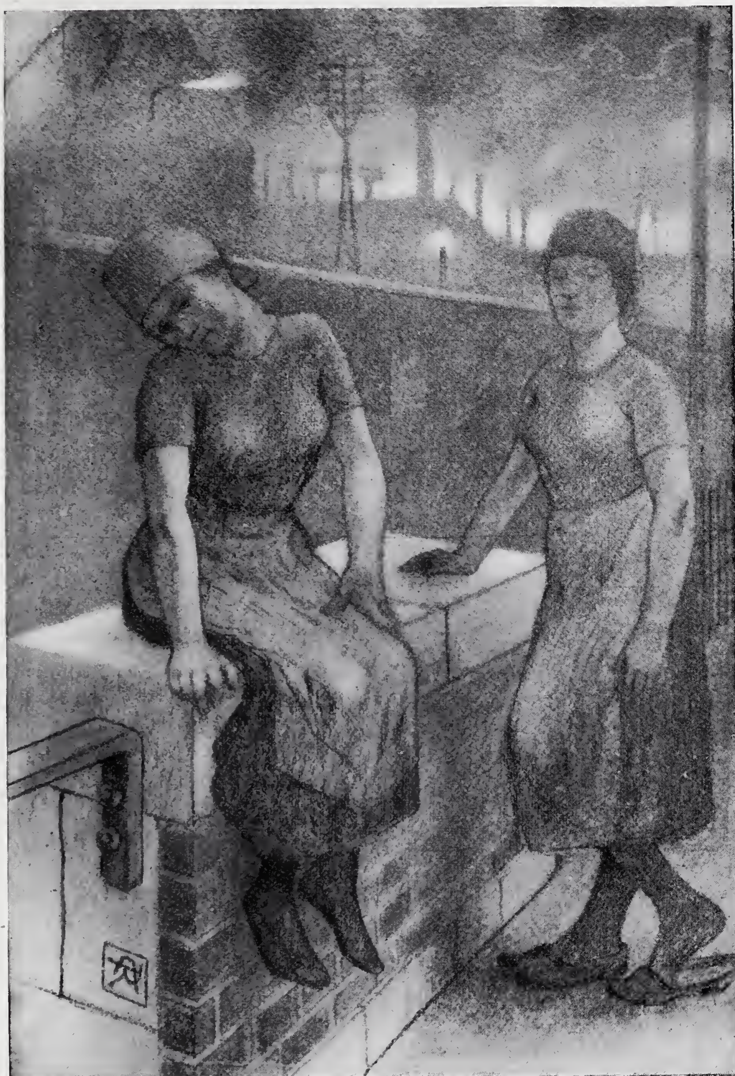
Ware Armand Rassenfosse een middelmatige geweest, zoo zou deze soort van artistieke opvoeding hem veeleer geschaad hebben, maar nu hij door een groote mate van gezond verstand en een nooit falenden smaak geleid werd, bewaarde deze ontwikkeling des te beter zijn eigen persoonlijkheid, heel modern en bijgevolg te meer geschikt, om onze hedendaagsche gevoelens weer te geven in al hun complexiteit.

Maar toch had hij behoefte aan 't gevoel van opwekking en rust, dat alleen de nabijheid van een meester ons kan geven en tevens aan de levendige discussies, die men alleen in een kring van kunstenaars vinden kan. Van dien tijd ongeveer dagteekent zijn kennismaking met Adrien De Witte, een uiterst gewetensvol teekenaar, die destijds bestemd scheen om een meesterschap en een reputatie te verkrijgen,

zooals Luik sedert jaren niet had gekend. Zijn etsen hadden zeer de aandacht getrokken en ook de schilderijen die hij uit Italië meebracht, vonden een zeker succes. Maar vooral had De Witte zich doen opmerken door zijn populaire, echt Luiksche typen, door zijn *Bottresses* en *Hiercheuses*. En toch heeft deze bij uitstek eerlijke kunstenaar, nooit de hoop, die men op hem gevestigd had, verwezenlijkt. Had Italie in hem als in zoovele anderen, de levende bron der inspiratie doen verdroogen, of kon hij minder produceeren, omdat hij zooveel lessen te geven had? Wellicht ook werd hij verstikt door een milieu, dat van plastische schoonheid niets wil weten en enkel maar geeft om effecten, negotie, nijverheid, dividenden, mitsgaders tamelijk laag bij de grondsche genoegens, waartegen een aangeboren bedeesdheid hem belette om met de noodige energie in te gaan. Ofwel was het toe te schrijven aan een overmaat van gewetensbezwaren, van al te groote gestrengheid tegenover zich zelf, 't gebrek aan een hoog ideaal, dat zelfs de grootste eerzucht wettigt, of ook dat gebrek aan volharding, zonder welke geen waarachtig genie kan bestaan?

Misschien was 't van dat alles een beetje. Hoe 't ook zij, de heer De Witte nam om zoo te zeggen niet langer deel aan de kunstbeweging, noch zelfs aan die herleving van bedrijvigheid op verstandelijk gebied, zoo als die zich te Luik geopenbaard hebben. Maar voor Armand Rassenfosse is hij een onschatbare gids geweest. In zijn gezelschap vond de beginneling een atmosfeer van kunst, die hem tot nog toe had ontbroken, een aandrift, een opwekking tot het werk, zooals die voor dien tijd te Luik niet bestond. Bovendien was er tusschen den ouderen en den jongeren, een groote overeenkomst in karakter en smaak. De laatste heeft al de goeie eigenschappen van zijn vroegsten leidsman behouden maar hij heeft zich niet zooals deze, door de doodende traagheid van een provinciestad laten verstijven. Hij heeft krachtig weerstand geboden aan de verleiding van een midden, waarin zoovele hoog begaafde kunstenaars vóór hem waren ten onder gegaan.

Dat komt omdat Rassenfosse, zooals we gezegd hebben, een zeer weetgierigen geest bezat. Zijn eerzucht bepaalde er zich dan ook geenszins toe om zich alleen met de kunstbroeders in zijn geboortestad te meten en zich tevreden te stellen met een uitsluitend lokalen roep. Voor de zaken van zijn vader moest hij naar Parijs. Hij deed de zaken af, maar bezocht ook de musea, snuffelde in alle hoekjes rond, bestudeerde oude en moderne meesters in hun verschillende werkmanier en voltooide zoo zijn eigen opvoeding. Terzelfder tijd ademde hij een geheel andere lucht in en gaf zich wel rekenschap van alle pogingen door de allergrootsten in 't werk gesteld om zich zelf en hun eigen ideaal te kunnen verwezenlijken.



ARMAND RASSENFOSSE : Waalsche arbeidsters ; teekening.
(Eigendom van den Heer Crozier, Luik).



Als men een proeve van het werk, dat hij destijds ondernam onder de oogen krijgt, zal men moeten erkennen dat het lot groote dingen voor Armand Rassenfosse gedaan heeft. En te oordeelen naar het werk dat hem toen bezig hield, zijn onderzoekingen op velerlei gebied, zijn vele andere beslommeringen, zijn weetgierigheid, merkt men op een zekere verwantschap in smaak, die tusschen hem en Rops bestaan heeft. Want het ideaal, dat De Witte zich gesteld had, vulde zijn gedachten nooit geheel, terwijl dat van Félicien Rops hem verblindde. Het werk van den meester der *Sataniques* was voor hem als een openbaring, een van die gebeurtenissen in het leven van een mensch, die een diepen indruk achterlaten, en over zijn lot beslissen. Door welk een toover was overigens op dat tijdstip niet den naam van Félicien Rops omgeven ! Het minste stuk, dat in dien tijd te voorschijn kwam uit de geheimzinnige werkplaats van dien verbazenden alchimist, oefende een soort van diabolischen invloed op de jeugd van die dagen uit. Was hij 't niet van wien Baudelaire in een sonnet aan Poulet-Malassis, zijn uitgever, gezegd had :

> Usez de toutes vos éloquences,
> Mon bien cher coco malperché
>
> Comme je le ferais moi-même,
> A dire là-bas combien j'aime
> Ce tant bizarre Monsieur Rops
>
> Qui n'est pas un grand prix de Rome,
> Mais dont le talent est haut, comme
> La pyramide de Chéops.

Rops, die een nieuwe uitdrukking had gevonden voor de obsessie van de Vrouw en de Lust, die de romanschrijvers, novellisten en dichters der XIXe eeuw vervolgde, en een naakt geschapen had, dat de vergelijking met alle mogelijke naakt van de groote kunstperioden doorstaan kan !

Rops was niet alleen een groot artist, maar tevens een letterkundig ontwikkelde van de alleruiterste verfijning, een schrijver, een kenner, die op de hoogte was van 't heele intellectueele leven van onze dagen, een schitterend causeur, een charmeur en boven dat alles een man, met een hart van goud.

De eerste ontmoeting tusschen Félicien Rops en Armand Rassenfosse is wel de moeite waard om verteld te worden. De jonge Luikenaar, die voor zijn zaken te Parijs was, kreeg bij een uitgever een nieuwe ets van den meester in handen. Hij onderzoekt ze nauwkeurig, houdt ze dicht bij de oogen, houdt ze ver van zich af, voelt ze aan, liefkoost ze bijna. En zoo vol geestdrift en bewondering is hij, dat hij zijn gewone bedeesdheid afschudt. Hij wil Rops zien, zonder uitstel !



ARMAND RASSENFOSSE : Zittende figuur : ets.

— Hoe kan ik Rops te zien krijgen, vraagt hij angstig aan den uitgever.

— Dat zal niet gemakkelijk gaan. Rops is maar niet zóo voor iedereen te spreken. En er zijn zooveel lastige menschen, die hem zijn kostelijken tijd zouden ontrooven, als hij ze niet zorgvuldig vermeed ! Maar ge kunt 't in ieder geval eens probeeren ! Ga maar dadelijk naar zijn atelier. Als ge hem verrast, zal hij u misschien ontvangen.

En hij geeft hem het verlangde adres. Rassenfosse, wiens hart een roffel sloeg, klopte aan de glazen deur van de werkplaats. Een gordijntje werd op zij geschoven en de mooie, expressieve kop van den meester der *Sataniques*, met de levendige oogen, den dichten haarbos, den zwarten baard, verscheen voor de ruit. De deur ging open.

Zijn aandoening overwinnend, stelde Rassenfosse zich voor als een liefhebber van gravuren en beriep zich op enkele vrienden die Rops te Namen had gekend.

De herinnering aan zijn land verheugde 't hart van den meester en ze raakten dadelijk aan de praat, over de Maas, Luik en Namen. Rassenfosse vroeg om enkele platen, die hij nog niet kende, te mogen zien. Rops haalde een album, dat de bezoeker doorbladerde en hij merkte al gauw dat zijn jeugdige landgenoot « van 't vak » was, al wou hij er niet voor uitkomen. Maar iemand die sprak van *vernis mou*, moet er verstand van hebben, zei Rops bij zichzelf en terwijl hij een andere portefeuille opendeed, een die hij enkel aan kenners toonde, ontlokte hij hem stukje voor beetje zijn geheim. Rassenfosse, heelemaal ingepakt door de vriendelijkheid, de inderdaad broederlijke hartelijkheid van den grooten kunstenaar, vertelde hem van zijne proefnemingen, van zijn werk, van zijn hoop en zijn teleurstellingen. En de meester verheugde zich om een man te ontdekken, die zich in even hooge mate als hij aan de alchimie van het etsen gewijd had en in hem te hooren als een echo van zijn eigen onderzoekingen en zijn hoop, in die stem met de dierbare inflecties van zijn geboortegrond. Het gesprek wordt levendig. Rassenfosse, geheel en al meegesleept, laat zich gaan. Rops is heelemaal ingepakt. Ze praten van duizend verschillende dingen, maar komen altijd weer op hun graveeren terug.

't Slaat twaalf uur. Er trekt een rimpel in 's meesters voorhoofd. Hij kijkt zijn bezoeker een oogenblik aan en zegt :

— Wij hebben elkaar nog niet alles verteld wat we te zeggen hadden. Zoo ge eens met me ging dejeuneeren, zonder complimenten, of ge t'huis waart.

Al te gelukkig om nog een paar uur te kunnen blijven bij den man dien hij boven alle menschen bewondert, neemt Rassenfosse de uitnoodiging aan. Rops neemt hem mee naar zijn huis. Na het maal komen ze in 't atelier terug, zetten de discussie voort, wisselen hun denkbeelden, indrukken en reflecties. De tijd vliegt voorbij en tegen zes uur is Rops zoo in zijn nopjes dat hij den Luikenaar op den schouder klopt en zegt :

— Ik heb nog geen zin om u te laten vertrekken, blijf nog wat, blijf bij me eten.

De twee nieuwe vrienden gaan op den boulevard « een absinth pakken » en vervolgens verschijnt Rassenfosse weer in 't huis van Rops.

De enkele dagen, die Rassenfosse nog in Parijs over had, bleef hij bij hem, eer hij weer naar de goede stad van Luik terugtrok.

Dat was 't begin van een vriendschap, die met den tijd alleen vermeerderen zou. De beide kunstenaars schreven elkaar lange brieven : soms schreef Rops aan Rassenfosse dat hij een onbedwing-

ARMAND RASSENFOSSE : Naaktstudie; ets.



baar verlangen had om hem te zien. En trouw als een zoon, kwam de jongere altijd. Dit duurde zoo voort tot aan den dag dat Rassenfosse in een dorp, ergens in de Ardennen, waar hij de bruiloft van een vriend meevierde, een dringend telegram van Rops kreeg. Zonder een oogenblik te verliezen ging hij weg, reisde den heelen nacht door en kwam tegen den middag in het huis der *Demi-Lune*, te Essonnes, bij Corbeil (Seine-et-Oise) aan. Rops deed de oogen open en glimlachte tegen zijn vriend. Hij kon niet meer spreken, maar hij nam zijn hand en hield die vast tot hij tegen den avond voor goed in slaap viel, terwijl met de frischheid van den nacht, de geur der rozen door 't open venster in de kamer kwam.

Deze intimiteit met den grooten kunstenaar, is een ontzaggelijk voordeel voor den jongen Luikenaar geweest, want hoewel de meester zich soms ter wille van werk terugtrok, was hij anders de gezelligste man van de wereld en hield van de cerebrale excitatie, die opgewekt wordt door een kring, waar de meest oorspronkelijke gedachte — de stoutste paradox, onmiddellijk een weerklank vindt, die in een sympathieke atmosfeer wordt verder gedragen. Daar kwam Rassenfosse in aanraking met alles wat eenige bekendheid, eenig talent, eenige belangrijkheid bezat. Wel bleef hij, zooals een zijner vrienden mij heeft gezegd, altijd de zwijgende opmerker, de stille toeschouwer, maar de kleine, enge, nevelige ideeën van zijn geboortestad, werden gaandeweg, door breeder en juister opvattingen uitgewischt. En samen met Rops vond hij een vernis uit, dat naar hen Ropsenfosse-vernis werd genoemd.

Met geheel andere indrukken dan die van voor zijn vertrek, kwam hij in Luik terug. En hij ruimde alles op, wat hij vroeger gemaakt had! Dat alles had voor hem niet de minste waarde meer. Hij ging weer van voren af aan beginnen, om de duizend verschillende houdingen, waaruit de beweging en de harmonie van 't menschelijk lichaam bestaat, op 't leven te betrappen.

En met niet genoeg te bewonderen gewetensvolheid, toog hij weer op nieuw aan het werk.

Toen was het dat hij de waarheid erkende van het versje van Baudelaire :

« On ne peut ici-bas contenter qu'un seul maître ».

Hij liet de negotie in den steek, ondanks zijn vader, die als de meeste vaders, het eerst op het stoffelijk belang van zijn kinderen was bedacht en er den schrik van had gepakt om te zien, hoe zijn zoon de schaduw voor de prooi zou vervolgen, om zich in een onzekere toekomst te storten, waar hem wellicht niet anders dan bittere teleurstelling en lijden wachten zou.

Deze vaderlijke tegenwerking deed echter aan Rassenfosse geen grooter kwaad dan aan zoovele anderen, die hetzelfde hebben ondervonden. Integendeel, door al die moeilijkheden en hindernissen, werd zijn wilskracht alleen nog geprikkeld. Ook is 't totaal overbodig om hier een traan te plengen over 't kind, den martelaar van den tyrannieken wil zijns vaders, die zich tegen zijn kunstenaarsroeping verzet, of 't droevig lot van den armen, vervolgden jongen man te bezingen. Deze ritornellen hebben hun tijd gehad.

De heer Armand Rassenfosse, vennoot van den drukker Auguste Bénard, heeft veel bijgedragen tot de bedrijvigheid op kunstgebied, door deze firma aan den dag gelegd, en waardoor deze een goeden naam in de belgische uitgeverswereld verworven heeft.

Hij teekende hoofden, beginletters, sluitstukjes en andere typografische ornamenten. Hij vervaardigde ook aanplakbiljetten, die tegenwoordig zeer door verzamelaars zijn gezocht, want hij liet ze altijd hun karakter van affiche behouden, in plaats van ze die van een prent te geven, zooals het velen kunstenaars overkomen is, die bijna onmerkbaar maar toch zeker, het genre hebben doen verloopen.

Ook werkte hij mee aan de verluchting van verschillende boeken, zooals de *Recueil des Poésies* van Nicolas Defrecheux, l'*Almanach des poètes*, « *Dit un page* » van Edmond Rassenfosse en nog anderen. Voor bibliofilen verluchtte hij luxe-uitgaven met oorspronkelijke teekeningen, waarvan de meeste thans in den vreemde zijn en waarschijnlijk voor de kritiek verloren.

Zijn ex-librissen vooral, zijn in hun eenvoud alleraantrekkelijkst. Dat van den beroemden heelkundige Alex. von Winiwarter : *De dood die een jonge Vrouw wegmaait* en dat van Dr Hans von Winiwarter, die hem een zeer belangrijke studie gewijd heeft, welke op een conferentie te Luik werd voorgedragen en door de Revue *Wallonnia* is gereproduceerd : een naakte Vrouw die een gravure bekijkt; op de tafel, waartegen ze leunt, ligt naast den miscroscoop, een doodshoofd. Op den grond zit een soort van Japansch monster, bezig de voorletters van den eigenaar op zijn buik te schilderen. En eindelijk dat van den artist zelf : een jonge vrouw, met een zotskap op 't hoofd, die leest, op een in-folio gezeten.

Maar hoewel men in deze kleinere werken, al de karakteristieke eigenschappen van Rassenfosse's talent weervindt, moet men vooral in zijn werk van zuivere kunst, de volle maat van zijn talenten zoeken, in zijn *vernis mou*, zijn drooge-naald studies, zijn etsen en zijn teekeningen, waarin hij het geheel gamma doet zingen van zilvergrijs, *blond de mine de plomb*, van diep zwart, zooals een afgrondsnacht, *veloutés*, die brandend zijn als vlammen en die van levende kleuren schijnen te zijn gemaakt. We vinden dit alles nog eens weer in een twee honderd



ARMAND RASSENFOSSE : Portret van den Heer M. d. O ; teekening.

gekleurde gravuren, die te samen de illustratie vormen van Charles Baudelaires *Fleurs du Mal*, dat hem door de *Société des Cent Bibliophiles* te Parijs besteld was. In zijn titelblad voor *la Femme et le Pantin* van Pierre Louys de *Dansende Salomé*, de *Dame in 't Zwart, de Plainte de la Cigale*, de *Belle Hollandaise* zijn *Hiercheuses, Repasseuses, Jeune sorcière* en zoovele andere, waarvan 't er weinig op aankomt om de titels te noemen, want de door Rassenfosse gekozen titels zijn niet gezocht. Zijn streven is niet om zijn platen onder een mooien litereeren naam voor te stellen, en hij heeft gelijk. Dat zou overigens maar slecht overeenstemmen met zijn esthetiek, die hem alleen veroorlooft om zijn effect in de plastische uitdrukking en de uiterste waarheid van zijn teekening te zoeken, voor hem moet elke

lijn zijn eigen innige schoonheid hebben, de een of andere krul haar volle gratie ontwikkelen. De omtrek alleen van een vrouwe-borst moet ons den indruk geven of we ze vóór ons zien. Met enkele lijnen en halen geeft hij de spierwerking, de nerveuse stevigte aan van een dij, van een been. Onder zijn potlood of stukje krijt, wordt de omtrek van een romp, de plooiïng van een heup, de ronding van een rug, een droom van menschelijke perfectie, een antiek schoonheidsideaal.

En hierin ligt vooral 't verschil tusschen Armand Rassenfosse en Félicien Rops.

Men heeft wel eens beweerd dat Rassenfosse niet meer is geweest dan een nabootser van den Meester der *Sataniques*. Dit is een dwaling, die met het volste recht is wederlegd. Maar wellicht hebben zijn verdedigers een weinig te veel gezegd, toen zij beweerden dat hij nooit de leerling van Rops kan zijn geweest, omdat Rops nooit leerlingen heeft willen hebben.

Zeker heeft Rassenfosse den invloed van Rops ondergaan ! Maar wie zou zich hierover kunnen beklagen ? Is het daarom noodig om het oude gezeur nog weer eens op nieuw te herhalen, dat men altijd van den een of anderen kant, iemands navolger moet zijn ? Als Rassenfosse naar Rops is gegaan, zooals men naar zijn noodlot wordt heen getrokken, dan was dat alleen omdat er tusschen den auteur van die verwonderlijke *Verzoeking van St. Antonius* en hem een zekere affiniteit bestond. Al staat ook die zieleverwantschap vast, al gelijken ook hun vormen, in hun volmaaktheid, eenigszins op elkander, wat doet er dat toe; wat beteekent het eigenlijk ? Het bewijst en zonder dat had ik het toch gaarne geloofd, dat een kunst, zoo verheven als die van Rops, tot basis kan dienen, van geheel een traditie, en dat vele kunstenaars er een soort van hooger onderwijs uit kunnen putten, zonder dat men ze daarom van gebrek aan oorspronkelijkheid beschuldigen mag. Jordaens en van Dijck blijven groote figuren naast hun meester, die Rubens was. Rembrandt bedekt Fabritius niet geheel met zijn schaduw en Rassenfosse toont, door onloochenbare invloeden heen, een besliste oorspronkelijkheid.

Volgens J. K. Huysmans is Rops : « vraiment celui qui a notifié la diabolique ampleur des passions charnelles. Il a restitué à la Luxure, si niaisement confinée, dans l'anecdote, si bassement matérialisée par certaines gens, sa mystérieuse omnipotence; il l'a religieusement replacée dans le cadre infernal où elle se meut et, par cela même, il n'a pas créé des œuvres obscènes et positives, mais bien des œuvres enflammées et terribles. Il ne s'est pas borné, ainsi que ses prédécesseurs, à rendre les attitudes passionnelles des corps, mais il a fait jaillir des chairs en ignition, les douleurs des âmes fébricitantes et les joies des esprits faussés ; il a peint des élans mystiques. Loin du

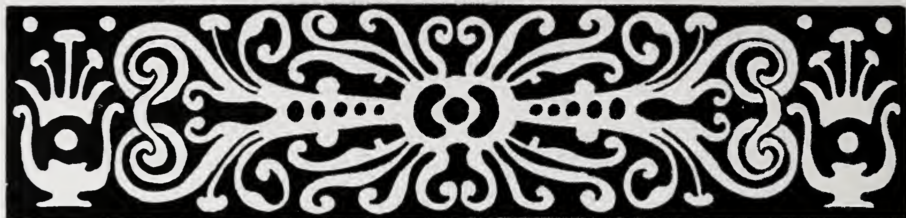
siècle, dans un temps où l'art matérialiste ne voit plus que des hystériques mangées par leurs ovaires ou des nymphomanes dont le cerveau bat dans les régions du ventre, il a célébré non la femme contemporaine, non la Parisienne, dont les grâces minaudières et les parures interlopes échappaient à ses apertises, mais la Femme essentielle et hors des temps, la Bête venimeuse et nue, la mercenaire des Ténèbres, la serve absolue du Diable. Il a, en un mot, célébré ce spiritualisme de la Luxure, qu'est le Satanisme, peint, en d'imperfectibles pages, le surnaturel de la perversité, l'au-delà du Mal ».

Armand Rassenfosse daarentegen is alleen om plastische schoonheid bekommerd geweest. In hem is niets satanisch. Zijn werk heeft ook niet de phosphorescentie van dat van Rops. Hij is een geduldig en bezadigd kunstenaar, die door geen anderen hartstocht wordt bewogen dan het streven naar de volmaakt bevallige lijn : maar die lijn cultiveert en onderhoudt en voedt hij, met al 't geduld van een gothiek. Zooals men terecht heeft opgemerkt : bij hem is alles wel overwogen en gekozen, van af de knappe eigenaardige omtrek, tot aan de korrel van het papier. Hij geeft iets teerfluweeligs aan 't vleesch van vrouwen, en zoo hij boven alle dingen belang stelt in het vrouwenlichaam is dat alleen omdat het voor hem incarneert heel de schoonheid van deze wereld.

Hij is een der zeer zeldzame kunstenaars van onzen tijd aan wien 't moderne *naakt*, werken inspireert van zooveel edele en verheven verdienste. Dit verzekert hem een eigenaardige en belangrijke plaats in de kunst van onze dagen.

MAURICE DES OMBIAUX.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

KUNST-
BERICHTEN
UIT AMSTERDAM

UIT AMSTERDAM



RIJKS-ACADEMIE VAN BEELDENDE KUNSTEN Het aftreden van August Allebé als hoogleeraar - directeur der Academie te Amsterstam, gaf wat moeielijkheid tot het vinden van een waardigen opvolger. Er werden verschillende namen genoemd op wie de keus gevallen was, doch, naar de berichten luidden, bedankten zij allen. Thans schijnt er toch een bereid gevonden te zijn om de plaats van den uitnemenden directeur, die Allebé was, te gaan bezetten. 't Is Derkinderen. Men kan hier even van opzien; allereerst om dat deze toch wel beslommerende functie hem veel tijd zal ontnemen; het geeft een mismoedige gewaarwording, dat deze in zijn soort eenige schilder hier te lande zoo gerust weg een aanmerkelijk deel van zijn tijd kan wegschenken. Toch komt het nog al eens voor dat monumentale schilderwerken worden uitbesteed; in het Rijksmuseum bijv,, de troonzaal der kunst in Holland; doch de keus van uitvoerder viel daar tot veler verwondering niet op den ernstigen, begaafden schilder Derkinderen, maar op den fingerfertigen, Duitschen decoratieschilder Sturm. In een ander opzicht opent de benoeming van Derkinderen het uitzicht op een mogelijk aanmerkelijke wijziging van het leerprogram der Academie. Tot heden was dat ingericht op den grondslag tot het kweeken van artiesten, met name kunstschilders, en, welke gunstige invloeden de leiding van dezen ouden directeur op de vorming van vele oud-leerlingen had, is toch het jarenlange gestadige volgen eener Academische Cursus, niet de geschikste wijze tot een kunstenaarsontwikkeling. Het zal wel niet door veel oud-leerlingen tegengesproken worden, dat zij buiten de Academie met meerdere animo werkten, en dat zij op pleister- en schilderklas heel wat tijd verlummeld hebben. Het bezwaar van het verlies der persoonlijkheid is een fictie – hoe kan men verliezen wat men nog niet heeft? Echter wèl wordt daar veel van de spankracht der individueele ontwikkeling ontzenuwd. O, 't is een gelukkige tijd, maar de arbeid is monotoon als een dagelijks weerkeerende zelfde taak; daadwerkelijke inspanning wordt niet onderhouden. Van Derkinderen's beheer is een vruchtbaarder leersysteem in der voege van uitbreiding der technische vakken te verwachten. 't Kan meer worden een vakschool, niet meer een academie die pasklaar artiesten aflevert. We hebben werkelijk al kunstschilders genoeg, ik bedoel overbodige onoorspronkelijkheden in het kunstenaarscorps, al zijn ze dan ook niet-onbekwame penseelers van schilderijen. We mogen aannemen dat bijna allen, wien de lust tot teekenen of schilderen eigen is, aanleg hebben. Al te uitsluitend echter concludeeren ze daaruit hun bestemming tot schilder, 'n enkele tot beeldhouwer. Maar het aangeboren talent zou in een anderen baan echter tot ontwikkeling kunnen komen, ook in een der vele takken van kunstnijverheid. De wereld, die ook aan andere openbaringen van het schoone, dan in schilderijen, behoefte heeft, zou er door winnen en velen, hoewel met bescheidener ambitie naar een kunstenaars-

graad, — als werkman, wiens arbeid doelt naar het schoone, — zouden zich verdienstelijker maken jegens de gemeenschap. Met deze overwegingen is de aanstelling van Derkinderen tot leider eener Academie van Beeldende Kunsten een verheugende gebeurtenis.

W. S.



De maatschappij *Arti et Amicitiœ* opende weer een tentoonstelling zooals dat met voor- en najaar gebruikelijk is. Dezen keer bestonden de kunstwerken uit teekeningen — meest aquarellen — en enkele beeldhouwwerken. Aldus blijft het gangetje erin behouden om den bloei van dit kunstgenootschap te verzekeren; wie zal zeggen hoeveel jaren het nog loopen zal; de animo voor het publieke kunstvermaak wordt geregeld gevoederd, de leden-artiesten koopen met hun contributie de gelegenheid hun vervaardigde kunstwaar aan de markt te brengen. We weten te voren hoe ongeveer het algemeen aspect van zoo'n tentoonstelling is : fatsoenlijk effen van alledaagsche middelmatigheid, welvoegelijke hollandsche moderne-richting-kunst overeenkomstig hollandsche eerzaamheid. 't Is een om strijd betoonen van verdienstelijkheden, die, mogen zij op ongelijke wijze waardeerbaar zijn, als gelukkig geslaagde proeven van vakervarenheid, toch door een al te groote onderlinge gelijksoortigheid voor geen afzonderlijke bespreking in aanmerking kunnen komen, Verrassingen gaf deze tentoonstelling nagenoeg geen. De beste leden, de namen met klank, waren afwezig. Daar was wel Blommers, maar met een nog al opzichtige groote aquarel, met ruime onvervaarde hand volvoerd, doch zeer oppervlakkig doorwerkt; dan Bauer met een teekening, die voornamelijk tierde op wat frappante kleurtegenstelling, Mesdag met een paar varianten op zijn overbekend thema, zooals hij het misschien nog honderd maal kan herhalen. Ook Tholen kwam niet voordeelig uit, zijn werk was van een afgematte verzorgdheid, en evenmin Haverman wiens teekeningen alle accent misten. Krachtig tusschen deze allen deed de aquarel van Suze Robertson, voorstellend een wat rommelige kamer of atelierhoek; dit was wellicht het eenige aanwezige werk, dat je een stoot gaf. De Zwart had wel een fiksch met zwart krijt geteekende *Koestal*, of liever een teekenstudie naar een paar koeien, maar te ruw, te veel 'n kordaatheid in het doen zelf gelegen, als ook was in het werk van Zon, die op de Zwart wat lijkt. Schilders met deugdelijker streven, dan het gros met zijn twijfelachtige verdiensten, schijnen Haverkamp, Hart Nibbrig, Vlaanderen en Wiggers. Maar de nauwgezetheid van den eerste verkeert dikwijls in dorre inspanning, Vlaanderen kan fragmentarisch fijne dingen bereiken, Wiggers wordt conventionneel van zich zelf en Nibbrig heeft, hoe oprecht van intentie dan ook, in dit figuurstuk niet kunnen slagen. Onder de portretschilders was natuurlijk aanwezig Thérèse Schwartze met haar toch onmiskenbare bekwaamheid in het maken van flatteuse menschbeeltenissen met een uiterlijke gelijkenis. Maar serieuser werk als conterfeitsel leverde Rueter met een op steen geteekend portret van den heer de Bazel en Molkenboer met het in rood aard geteekend portret van een geestelijk heer. Verder zond Dysselhof een van de beste exemplaren uit zijn serie aquariumstukken, minder koel, hoe knap dan ook, als hij soms hierbij was. Te noteeren viel verder, een Kinderschool van V. Raalte, eenige brokken uit de Mijngezichten van Heyenbrock, een Theetuin van Akkeringa, bloemen van Mej. Wandscheer, een studie van een hut op de Veluw door E. Koning, een vischstuk van W. Roelofs (dit met bemerkingen, waarvoor hier geen plaats is), twee intérieurs van W. Sluyter, werk van Veldheer en nog wel meer presentabele stukken, wier vermelding in een bericht echter veilig achterwege kan blijven. 't Is er nu slechts om te doen het algemeen gehalte der inzendingen aan te duiden, te zeggen dat de inhoud ook van dèze tentoonstelling weer, geenszins van dien aard was om haar na sluiting gedenkwaardig te heeten.

W. S.





UIT ANTWERPEN



TENTOONSTELLING EDGARD FARASYN ⁂ ZAAL FORST ⁂ VAN 31 OCTOBER TOT 15 NOVEMBER 1906 — Uit Farasyn's werk kan men leeren, wat een ernstig, eerlijk schilder vermag, alleen door getrouwe studie van de natuur, alleen door onverdroten vlijt en onafgebroken streven naar waarheid. Farasyn is geen hartstochtelijk aangelegd temperament; zijn kunst bezit geen lyrische of dramatische kracht; zijn geestdrift is bezadigd, zijn ontroering gedempt. De natuur is voor hem niet een spiegel van eigen, heftig zieleleven; zij is hem alleen een voorwerp van liefde en stille vereering, en hij wil ons doen deelen in het geluk, dat haar aanschouwing hem gaf.

Rustig en kalm vertelt hij ons van het schoone, dat hij vond aan het strand, op de heide, in kleine dorpsstraatjes; zijn taal klinkt eenvoudig en ongekunsteld, als van iemand die lang, lang in eenzaamheid met de natuur heeft geleefd, en zichzelf in haar onbewustheid, in haar grenzeloozen weemoed vergeten heeft.

Geen weifeling, geen onstandvastigheid is er meer bij hem te bespeuren; klaar en zuiver vertolkt hij de visies, die hij in zich opnam; zijn werk blijft steeds eerlijk, zonder bijsmaakjes van valsche sentimentaliteit, zonder streven naar ophefmakende effectjes; hij is totaal vreemd aan de duizend kwakzalverskunstjes, waaraan zoovele schilders zich bezondigen, om 't groote publiek te behagen. In ieder stuk voelt men den opmerker, die angstvallig de natuur heeft bespied, zooals ze zich aan hem voordeed, op ieder uur van den dag, met iedere weergesteltenis, in elken tijd van 't jaar.

En zoo weet hij in zijn eenvoudige en bescheiden werken soms een grootsch en plechtstatig accoord aan te slaan, een stemming uit te drukken die ons des te meer treft, wijl zij natuurlijk bij hem opwelde, en niet gezocht, niet gedwongen, niet gemaakt is.

Het komt ons voor dat Farasyn thans tot de volle ontwikkeling is gekomen van zijn gaven; hij schijnt voor goed zijn weg te hebben gevonden, toegerust met een techniek, die menigeen hem mag benijden.

Op zijn tentoonstelling troffen wij enkele werken aan, die ons de vrucht schijnen van een volkomen gerijpt talent. Zou het oogenblik niet gunstig zijn, om een werk als *het beploegen der Heide* of *het Wrâk* aan te koopen voor ons Museum, dat tot nog toe alleen de *Vischmijn* bezit, een jeugdwerk feitelijk van dezen Antwerpschen meester, die zeker verdient om in de verzameling van zijn geboortestad vollediger vertegenwoordigd te zijn.



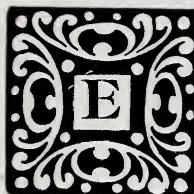
TENTOONSTELLING PROS DE WIT ⁂ ZAAL VERLAT ⁂ VAN 1 TOT 11 NOVEMBER — Pros De Wit bezit zeker een niet alledaagsch talent; hij heeft een forschheid, een vastheid van toets, een kracht en pittigheid van kleur, waar zeker iets mee te bereiken is. Maar het schijnt hem nog eenigszins aan discipline over zijn eigen gaven te ontbreken. In zijn intérieurtjes, die hij in een wat loggen kleurenrijkdom weet te stoffeeren, schijnt hij aan den invloed van Hendrik de Braekeleer niet te kunnen ontkomen; maar wat deze zoo intens wist te vatten : het geheimzinnige leven der ziellooze dingen, missen wij bij de Wit geheel; in zijn landschappen, die hij meestal met zware empâtementen behandelt, doet hij nu eens denken aan Courtens, dan weer aan sommige schilders van Barbizon en Tervueren. Toch is een stukje als b. v. N° 3, *Waterpoel*, heel geestig geborsteld en blijft ook frisch van kleur. Wanneer de Wit zichzelf geheel zal hebben gevonden, en zich tevens zal weten te ontdoen van zijn wat taaie, dikke verf, is er van hem zeker nog veel te verwachten.

X.



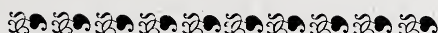


UIT DEN HAAG

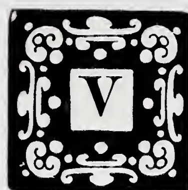


EXPOSITIEZAAL PREYER ✻ EEN IMPORTANTE JACOB MARIS ❧ Boven het breede stadshavenwater, waarin enkele tjalken gemeerd liggen aan den kant, met een verschiet van roestig stadsboomengroen vanwaarachter een breede stompe toren statig naar boven rijst, welft zich een uit vochte wolken saâmgestuwde actievolle lucht. Hier en daar blauwt het, maar het is zulk een mat grijs blauw, terwijl de wolken van licht evenals de atmosfeer van damp verzadigd zijn, zoodat men er dat vochte licht zilverig glinsteren ziet. Links staan wat oude verweerde door het getij aangegrepen huisjes, rechts kleurt als eenige felle noot, het groen-blauw en scheller groen van de tjalkenruiven; en het grauwe water, bijna lichtloos, waarop, als eenzaam in die wijde schemerhal verloren, een man een bootje roeit, is zoo tastbaar geschilderd, dat men zich in sommige momenten van peinzende verdieping niet voor den schijn, maar voor de waarheid der natuur zelf zou wanen, zóo machtig heeft zich de geest van den schilder met dit gedramatiseerde natuurbeeld vereenigt.

Bijna een tegenstelling met deze geweldige symphonie in grijzen toonaard, vormt het blijde gamma van stralend goudgroen, walmend blauw en glinsterend zilver van Willem Maris' eendensloot. Een witte gevlekte eend met groene en blauwe schemeringen in de veêren, waggelt met zijn goudharig kroost naar den waterkant. Wat verderop liggen, den kop in de veêren gedoken, eenden in het groen, waaruit voorzomersche bloemen, paarsche en witte, koekoeksbloemen en pijlkruid rijzen tegen den blauwigen schemer vóór het brons-groene fond van biezen, riet en struiken. Van schildering vlot en brillant, behoort dit prachtvolle doek, waaruit in machtigen jubel de volle voorzomerweelde komt schateren, tot de meest complete, welke de meester in dit genre maakte. H. D. B.



KUNSTVEILINGEN



VEILING VAN HET ATELIER RINK BEVATTENDE 55 SCHILDERIJEN EN 130 AQUARELLEN DOOR WIJLEN DEN SCHILDER PAUL PHILIP RINK, DEN 30sten OCTOBER 1906, BIJ FREDERIK MULLER & Co ❧

In betrekkelijk korten tijd veilde Frederik Muller & Co, in de Doelenstraat, het nagelaten werk van twee vrij jong gestorven schilders: Poggenbeek en Rink De nu gehouden veiling bracht ons die van Poggenbeek's werk in herinnering. En we misten hier de voorname fijnheid die we daar te genieten vonden. Er was, als men nu langs de wanden liep, een zekere hardheid die natuurlijk niet aan de sujetten, veelal ruwe visschers, te wijten was maar aan de rauwheid die Rink's coloriet kenmerkt en die maar al te dikwijls de knappe teekening schaadt. Ook afgezien echter van zijn kleur-eigenschappen kan men Rink moeilijk een kunstenaar van den eersten rang achten. Zijn voorliefde voor onderwerpen die door iets typisch opvallen is een gevolg van gemis aan diepe simpele schoonheid. Een interessant verteller die niet tevens dichter is, zou men hem kunnen noemen. Zijn bruid en bruigom te Volendam (no 21) is een geestig verhaal maar niet, wat toch samen kan gaan, een mooi schilderij. Er zijn hier stukken waarop het boven gezegde minder van toepassing is. Ik noem die twee visschers in de mist (no 12): een goed stuk grijze neveligheid.

Op de veiling die in het geheel ± ƒ 20000 opbracht, werden de volgende prijzen besteed voor de in den catalogus afgebeelde stukken: schilderijen no 21, ƒ 2600; 9, ƒ 200; 12, ƒ 400; 15, ƒ 110; 30, ƒ 130; aquarellen no 82, ƒ 700; 62, ƒ 205; 65, ƒ 240; 71, ƒ 130; 72, ƒ 330; 74, ƒ 305; 76, ƒ 200; 78, ƒ 480; 80, ƒ 300; 84, ƒ 370.





VEILING VAN MODERNE SCHILDERIJEN EN AQUARELLEN DER VERZAMELING W. C. ROBINSON E. A. DEN 13n NOVEMBER 1906 BIJ FREDERIK MULLER & C°, AMSTERDAM

Een veiling met eenige mooie en andere interessante stukken. Onder de laatste twee vroege landschapjes van Jacob Maris uit den tijd toen hij nog J. H. Maris signeerde, N° 53 een beetje een zoetelijk gezicht op een dal, N° 52 bruin, reeds krachtiger, met een streek die wel aan van Goyen herinnert. Van hem ook, behalve een mooie grijze marine (N° 49), en het bij de wieg van haar kind in slaap gevallen moedertje (N° 51), vlug van teekening maar koud van kleur, een om zijn kleureigenschappen prachtig stukje: het zwarte vrouwtje in devotie (N° 50). Hier is een diepte van toon in het zwart, het groen en het bruin die men ook vindt in dat subliem klein riviergezicht van Thijs Maris, dat het Amsterdamsch stedelijk Museum bezit. Van Bosboom de kerk te Trier (N° 21), volgens den catalogus in Bosboom's eigen meening zijn beste werk, groot van bouw doch coloristisch niet aangenaam. Mooi zijn twee kleine kerkjes (Nos 23 en 24). Van Albert Neuhuys waren er vier stukken, aardig het meisje met de nieuwe kap, (N° 65). Op de moeder voor het raam, (N° 64) heeft het roode stuk vloer vóór iets onplezierigs. Van Allebé een treffend goed aapje, mooi bruin.

Verder aquarellen van Bosboom, Jozef Israëls, Poggenbeek, Voerman, e. a.

De veiling werd druk bezocht. Voor de schilderijen werden de volgende hooge prijzen geboden: Alma Tadema N° 4, *f* 4500; Bosboom N° 21, *f* 7200; N° 22, *f* 800; Jozef Israëls N° 41, *f* 1075; N° 42, *f* 1300; Jacob Maris N° 49, *f* 6400; N° 50, *f* 4000; N° 51, *f* 3500; Willem Maris N° 56, *f* 2300; Albert Neuhuys N° 64, *f* 8600; N° 65, *f* 5000; N° 66, *f* 3200; N° 67, *f* 3750; Voerman N° 90, *f* 1400.

Voor de aquarellen: Bosboom N° 132, *f* 270; N° 133, *f* 610; N° 134, *f* 650. Breitner N° 139, *f* 710. Jozef Israëls N° 151, *f* 2625; N° 152, *f* 1250; N° 153, *f* 1350; Neuhuys N° 179, *f* 1300; Poggenbeek N° 181, *f* 3000; J. H. Weissenbruch N° 204, *f* 610.

Bts.





BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

DOCUMENTS DE SCULPTURE FRANÇAISE DU MOYEN AGE ✣ PUBLIÉS SOUS LA DIRECTION DE PAUL VITRY ET GASTON BRIÈRE ✣ RECUEIL DE 140 PLANCHES CONTENANT 940 DOCUMENTS DE STATUAIRE ET DE DÉCORATION ✣ DEUXIÈME ÉDITION ✣ PARIS, ATELIERS PHOTOMÉCANIQUES D.-A. LONGUET ✣ 250, FAUB. St.-MARTIN ✣ IN-FOLIO, PRIJS : 60 FRANK



IEDAAR een werk, dat reeds de grootste diensten bewezen heeft en er nog vele zal bewijzen, aan allen die van verre of nabij, zich met kunst en oudheidkunde bezig houden.

Niettegenstaande den overvloed van handboeken en speciale werken over de geschiedenis der kunst, bestaat er toch nog altijd gebrek aan oordeelkundig gekozen en met orde gerangschikte verzamelingen platen. Want op kunstgebied komt het er eigenlijk toch meer op aan, om de betreffende kunstwerken te *toonen* dan om ze te beschrijven, of er lange beschouwingen over te houden. Maar dan moeten ze niet, zoo maar naar den luim van het toeval bijeen gebracht worden, zooals in sommige plaatwerken, waar een antiek marmer op een zeventiend' eeuwsch Hollandsch binnenhuisje volgt, of een Boulle-cabinet, onmiddellijk, naast een Romaansch kerkportaal staat. Zulke werken kunnen ongetwijfeld veel dienst bewijzen, maar ze zijn encombrant, vergen langdurige opzoekingen, terwijl de uitgave er van maar tot in 't oneindige wordt gerekt. Daarbij kunnen bibliotheken alleen zich de weelde veroorloven om het geheele werk compleet te bezitten...

Het boek, dat we hierboven aankondigden, biedt deze bezwaren niet. Het is een op zichzelf volledig geheel, dat gemakkelijk binnen ieders bereik valt; een langdurige arbeid van opzoeken en rangschikken, is echter aan de uitgave voorafgegaan en het heeft de medewerking van geleerden gevraagd, die de stof tot in den grond meester waren, die het uitgebreide onderwerp geheel beheerschten en precies wisten wàt moest worden gebracht onder de oogen van den kunstenaar, den archeoloog, den geschiedschrijver, op zoek naar belangrijke documenten. Al bevat het boek geen tekst, die vaak even geleerd als vervelend is, blijft het niettemin een werk van grondige kennis en een studiebron van onschatbare waarde.

Het succes der eerste uitgaaf, die in 1904 verscheen, is wel een bewijs dat het werk op zijn tijd komt. De kunst der Middeleeuwen wekt onze belangstelling meer en meer en dwingt onze bewondering af. Met Viollet-le-Duc ontdekken we nooit vermoede en te lang miskende schoonheden, in de verweerde kerkportalen, in kapiteelen van kolommen, in de sluitsteenen der gewelven. De geest der Middeleeuwen neemt schitterend weerwraak op de verachting door Vasari aan den dag gelegd, en oefent zelfs een heilzamen invloed uit op kunstenaars en kunstnijveren van onzen tijd.

Ook tot deze richt zich dit werk. Zonder er rechtstreeksche modellen te zoeken, zullen zij een vruchtbare bron tot inspiratie vinden, in het bestudeeren van de grondbeginselen en de werkwijze der onovertroffen decorateurs, die

de eenvoudige « beeldsnijders » dier oude tijden waren.

Van ons bijzonder standpunt uit, kent men de betrekkingen, die door alle tijden heen, bestaan hebben tusschen de Fransche en Nederlandsche beeldhouwers. Het vraagstuk der wederzijdsche beïnvloeding, van de XIII^de^ tot de XV^de^ eeuw, is voor de hedendaagsche kritiek een der meest belangrijke. Het werk van de H. H. Vitry en Brière, dat zooveel verspreidde en tot hiertoe voor een groot deel onuitgegeven en moeilijk te bereiken werken verzamelde, zal er zeker veel kunnen toe bijdragen om deze kwestie toe te lichten.

De stoffelijke uitvoering beantwoordt aan alle eischen der hedendaagsche techniek. De platen, die in lichtdruk zijn uitgevoerd, en altijd verschillende onderwerpen op één bladzijde vereenigen, zijn buitengewoon goed geslaagd en bevredigen zelfs het scherpste onderzoek. De meest belangrijke onderwerpen worden omringd door hun karakteristieke onderdeelen op groote schaal.

En wat wij vooral op prijs stellen is dat de foto's bijna altijd naar 't oorspronkelijk werk zijn genomen. Alleen in enkele uitzonderlijke gevallen, b. v. voor 't beter doen uitkomen van een détail, heeft men zijn toevlucht tot afgietsels genomen, die gemakkelijk te bereiken waren; trouwens waar dit het geval is, wordt het altijd onder de plaat vermeld. Men merke vooral op de intelligente manier, waarop de voorwerpen neergezet en verlicht zijn. Want in dit opzicht levert de reproductie van beeldhouwwerk heel eigenaardige moeilijkheden op. Het verkeerd plaatsen van een gezichtspunt, 't verwaarloozen van een gunstige verlichting, is voldoende om 't karakter van een werk te bederven, tot onkenbaar worden toe. Een zeker aantal fotografieën zijn voor de verzamelaars van het boek opzettelijk vervaardigd, anderen werden met veel onderscheid uit bestaande reproducties gekozen.

Slechts één enkel bezwaar hebben we ten opzichte van enkele afzonderlijke beelden, die door het kunstmatig verwijderen van den natuurlijken achtergrond, zonder overgang uitlossen op het witte papier. Deze wijze van behandeling komt ons zeer verwerpelijk voor. Zelfs al veronderstellen we de grootste bekwaamheid bij den retoucheur, die met deze delikate bewerking belast is, kan hij onmogelijk de zuiverheid van den omtrek bewaren, zonder daaraan iets te bederven. Wanneer men aan een beeld zijn achtergrond ontneemt, verkracht men er het meest essentieele karakter van, men ontdoet het van zijn omringende atmosfeer, stelt in de plaats van de wezenlijke, tastbare vormen, die door licht en lucht worden gedrenkt, een vlakke silhouët, die uit een stuk bordpapier schijnt te zijn gesneden. Gelukkig echter behooren op die wijze behandelde onderwerpen tot de uitzondering, vooral in deze tweede uitgaaf, waar verscheiden *silhouëttages* weggelaten zijn. De ongelukkige neiging om beeldhouwwerk op deze wijze voor te stellen, is echter in onze dagen algemeen genoeg, om deze opmerking te wettigen.

P.





E *Gazette des Beaux-Arts* (Octobernummer) bracht o. a. een opstel van den Heer F. Schmidt-Degener over de herdenking van Rembrandt's derde eeuwfeest. Met name bespreekt de schrijver den nieuwen aanbouw aan het Rijksmuseum en de Leidsche tentoonstelling. Hij verheugt zich over de ongekend gunstige verlichting, waardoor de *Nachtwacht* thans in zijn volle waarde en luister te genieten valt. Minder enthousiast is hij over de opvatting, die volgens hem het schilderij, als ware het een dekoratief paneel, één geheel met den wand doet uitmaken, door de omlijsting min of meer in de lambrizeering van de zaal op te nemen. Verder acht hij het ook onjuist, dat het schilderij zoo laag is geplaatst, dat de figuren bijna gedacht kunnen worden in de zaal zelf te staan.

Van de Leidsche tentoonstelling geeft de schrijver een vrij uitvoerig overzicht, waarop hij in de *Chronique des Arts* (nummer van 3 November) nog met een notitie terugkomt, betreffende den

zoogenaamden « Scipio » van Rembrandt (eigenaar Newgass). In zijn bovengenoemd Gazette-artikel toch had de schrijver geaarzeld den voor dit werk door Jan Veth voorgestelden titel te aanvaarden, gebazeerd op een tekst van Livius (XXIV, 44, 10), volgens welken het schilderij een Romeinsch Consul zou voorstellen, die zijn vader beveelt af te stijgen.

Jan Veth's opvatting blijkt hem, in wezen, de juiste geweest te zijn. De Heer Schmidt-Degener werd sedert door Dr J. H. Leopold attent gemaakt op een passage in de Facta et dicta mirabilia van Valerius Maximus (II, 2, 4) die dezelfde geschiedenis wat uitvoeriger verhaalt, dan het in den tekst van Livius gedaan wordt. De details van het citaat uit Valerius Maximus passen volkomen op het schilderij en maken het waarschijnlijk dat Rembrandt dezen laatsten schrijver, die in de XVIIe eeuw meer bekend was dan thans, gevolgd heeft. Afgebeeld is de oude Q. Fabius Maximus, Cunctator bijgenaamd, die af is gestegen op bevel van den lictor, en die, gaande naast zijn zoon den consul, eveneens Q. Fabius Maximus genaamd, dezen aldus toespreekt: « Non ego, fili, summum imperium tuum contempsi, sed experiri volui, an scires consulem agere ». De oude Q. Fabius Maximus was bij de nadering tot zijn zoon niet uit eigen beweging van zijn paard gestegen, geenszins uit geringschatting voor het hooge ambt dat zijn zoon bekleedde, maar om te zien of deze zich als consul zou weten te gedragen. Op des consuls eerste bevel, hem door den lictor overgebracht, steeg hij dus af. Deze « proximus lictor », waarvan in den tekst van Valerius Maximus wordt gesproken, ziet men ook op het schilderij afgebeeld. De Heer Schmidt-Degener stelt voor het werk, zooals men het tot heden den « Scipio » noemde, thans bij verkorting den « Fabius Maximus » te noemen.

In het bovengenoemd nummer der *Gazette des Beaux-Arts* begint Emil Jacobsen een reeks kritische beschouwingen over enkele Oud-Nederlandsche en Oud-Duitsche Meesters in het Museum te Brussel. Ditmaal behandelt hij . Barend van Orley, Jan en Cornelis Van Coninxloo, Herri met de Bles, den pseudo-Mostaert, den Meester van Flémalle en de achtereenvolgens aan Memlinc en Rogier van der Weyden toegeschreven triptiek van het geslacht Sforza.

Joseph Reinach publiceert een merkwaardigen brief van Gambetta over de Madonna van den Kannunik van der Paele door van Eyck te Brugge.

C. G.





INHOUD VAN DEEL X

(VIJFDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR — 1906)

KUNSTBERICHTEN

BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN

PLATEN

N. B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering en band door Ch. Doudelet,
Omslag der afleveringen door G. W. Dijsselhoff.

BERICHT

Een algemeen naamregister op de vijf eerste jaargangen van « ONZE KUNST » (Deel I tot X) is thans in bewerking, en zal op een nader aan te kondigen tijdstip verschijnen.



Gedrukt door
J.-E. BUSCHMANN
te Antwerpen.

